الأسلوب و الأسلوبية

تأليف: كراهم هاف
ترجمة: كاظم سعد الدين



الاسلوب والاسلوبية

الأسلوب
و
الأسلوبية

تاليف: غراهام هوف
ترجمة: كاظم سعد الدين

آفاق سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار آفاق عربية

رئيس مجلس الادارة ورئيس التحرير: الدكتور محسن جاسم الموسوي



العدد الأول ـ كانون الثاني ١٩٨٥



دار آفاق عربية ـ العراق. بغداد. اعظمية ـ سبع ابكار ص. ب. ٤٠٣٢ هاتف: ٤٤٣٦٠٤٤

Style and Stylistics

by

Graham Hough

Routledge and Kegan Paul

London

1969

CONCEPTS OF LITERATURE

STYLE AND STYLISTICS

Graham Hough

المحتويات

المؤلف والموضوع

غراهام هوف Graham Hough يلفظ اسمه بالانكليزية كريييم هوف ولما كان الاسم الاول قد جرى التعارف على رسمه هكذا فقد آثرت ابقاءه كما هـو ولكن الاسم الثاني ورد (هو) في ترجمة الاستاذ محيي الدين صبحي لكتابه (مقالة في النقد) وصحيحها يلفظ (هوف): والمؤلف دكتور في الاداب ويعمل في كلية دارون، جامعة كيمبروج.

ومن مؤلفاته:

١ ـ مقالة في النقد (ترجمها محيي الدين صبحي)
٢ ـ آخر الرومانسيين (من رسكن الى ييتس)
٣ ـ الشمس السوداء (دراسة في ادب د. هـ. لورنس)
٤ ـ الصورة والتجربة (تأملات في الثورة الادبية)
٥ ـ الحلم والرسالة (الادب والاخلاق في ثقافة اليوم)

ولابـد من التنويـه بان علم اللغة ـ الذي يسميه بعضهم بـالالسنيـة او اللسانيات ـ والنقد الادبي يتناولان الموضوع نفسه الى حد ما، لكنهما يختلفان في الاهداف ويفترقان كثيراً في المنهج. وان الجسر الذي يربط بينهما هو علم الاسلوب. اي دراسة الاسلوب بطريقة علمية احياناً وبطريقة حدسية في الاعم الاغلب. يقدم لنا هذا الكتاب مسحاً موجزاً للاسلوبية من زاوية النظر الادبية ويحاول الاجابة على المدى الذي يمكن ان تسهم فيه الاسلوبية في فهم الادب. ويجمع هذا الكتاب بين الجهود الاوربية في علم الاسلوب والانكلوامريكية في الكتابات النقدية التي تتشابه في هدفها وتختلف في اسمها. ان البروفيسـور (هوف) يثـير الانتباه الى سلسلة الافكار التي لم يألفها القراء وذلك بتقديم شئ من التبصر النقدي الجديد.

وقد ورد في عرضه نقاش لكتب تعد اعمدة في هذا الميدان. نذكر بعضاً منها:

١ ـ علم اللغة والتاريخ الادبي تاليف سبتزر
٢ ـ المحاكاة تاليف اوارباخ.
٣ ـ الشعر الاسباني تاليف الونسو
٤ ـ التحليل الاسلوبي للنصوص الادبية تاليف الونسو
٥ ـ دروس في علم اللغة العام تاليف سوسير *
٦ ـ اللغة والحياة تاليف بالي
٧ ـ مقالة في الاسلوب الفرنسي تاليف بالي
٨ ـ النقد العملي تاليف ريجاردز
٩ ـ سبعة انماط من الابهام تاليف وليم امبسن
١٠ ـ اللغة والاسلوب تاليف اولمن

* قريباً سيصدر هذا الكتاب ضمن سلسلة «آفاق» ترجمة الى اللغة العربية لأول مرة: د. يوئيل يوسف عزيز

اود ان أؤكد بالدليل ان صياغة الملاحظة بواسـطة الكلمات لاتعني انـك تجعل الجمال الفني يتلاشى في المسائل العقلانية العقيمة، وانما انت تسعى الى توسيع وتعميق الذوق الجمـالي. ان الحب العابث فقـط هو الذي لايمكن ان يبقى بعـد الوضوح الفكري: ويزدهر الحب العظيم بالفهم.

ليو سبتزر

الاسلوب والاسلوبية

تقديم:

تركزت دراسة الادب بصورة طبيعية في اخذ الكاتب والكتاب والفترة التاريخية بعين الاعتبار، ولكن ثمة حاجة متزايدة الى منهج اكثر براعة في التحليل والى استقصاء وشرح المفاهيم الادبية للافكار والقضايا الحاسمة ـ النقاط ذات الاهمية القصوى في البحث النقدي لاعمال معينة وتتولى هذه السلسلة اعطاء وصف وتقييم نقدي لمثل هذه الافكار المهمة: كالرمزيـة والواقعية. والاسلوب، والمصـطلحات الاخـرى المستعملة في النقـاش الادبي. وتتولى ايضـاً تحـديـد عـلاقـة الادب بفـروع المعـرفـة الفكـريـة: كالانثروبولوجي والفلسفة وعلم النفس وغير ذلك، اذ قد انجزت اعمال نقدية في مثل هذه الميادين المترابطة.

وثمة ادعاء فحواه ان دراسة الاسلوبية التي تستخدم الطرق اللغوية يمكن ان تقدم ضبطا فكرياً جديداً للنقد الادبي. ويقوم البـروفيسور هـوف في فحص ادعاءات الاسلوبية في بعض اشكالها من اجل تقرير فوائدها وحدودها.

وان منهجه هو منهج ادبي واع دائم السؤال:

«كيف يمكن ان تقوم هذه الطريقة بتطوير فهمنا لمؤلفات ادبية معينة أو بمعنى اوسع، لظاهرة الادب نفسه»

ان شكوكه بخصـوص التحليل الكمي لاتعـزى الى اي نوع من العـداء تجاه الاجراءات العلمية بهذا الخصوص وانما الى تشككه الشديد في المعايير الوثيقة الصلة بأية قضية ادبية موضوعـة البحث. وللتقييم الناتـج اثر مهم في مجـال مهمة النـاقد وميزاتها.

وليم رايتر
المحرر العام
لسلسلة مفاهيم ادبية

تمهيد:

الغرض من هذه المقالة اعطاء وصف موجز عن الدراسة الحديثة للاسلوب الادبي. ولذا تقتضي الضرورة ان تكون انتقائية وغير تامة، لكنني حاولت ان ادل على الاتجاهات الرئيسة التي اتخذها مثل هذا العمل والاتجاهات التي يمكن ان يسلكها في المستقبل.

نشأت دراسة الاسلوب من الالسنية في الغالب، ومن منطلقات اخرى احياناً. ولاريب ان الاسلوبية هي دراسة اللغة مهما كان منشؤها، وان موضع النقاش الوحيد هو كيفية دراسة اللغة الادبية. وقد اصبحت الالسنية اليوم فرعاً عظيماً مستقلاً من فروع المعرفة، وعلاقاتها بالدراسات الادبية ليست امراً يسيراً. وكثير من اهتماماتها لاصلة له بالادب. وبعض من طرقها لايروق لاغلب طلاب الادب. ومع ذلك فهي في نهاية الامر لايمكن ان تكون مجردة من هذه العلاقة. وان دراسة اللغة ودراسة الادب، كما هو واضح، لهما حدود مشتركة، وبهذا تكون الاسلوبية المنطقة الفاصلة بينهما.

وقد كتبت هذا الكتاب من زاوية نظر ادبية. ولي وطيد الأمل الا يبدو قولي مجانباً للحقيقة لدى الالسنيين المحترفين، ولكن ليس غرضي من هذا ان آتي بمطالبهم او احقق موازينهم في مسألة وثاقة الصلة بالموضوع. ولم احاول استقصاء الطرق في كيفية امكان الالسنية ان تحدث ثورة اي تغييراً شاملاً في دراسة الادب، ولكنني حاولت ان ابين مدى امكانها في الاسهام في دراسة الادب بالقدر المفهوم.

وسعيت الى هدف ثانوي هو توحيد العمل الاوربي في الاسلوبية والعمل الانكليزي، الذي لم يطلق عليه اسم «الاسلوبية» ابداً، ولكنه يتناول في الحقيقة الموضوع نفسه. وبهذا نكسب شيئاً لدى رؤيتهما في المنظور ذاته.

اود ان ازجي شكري الى بيتر سورين في كلية دارون وقسم العلوم الالسنية في كمبرج لتفضله بقراءة المسودة المطبوعة على الآلة الكاتبة، وايضاح بعض المسائل اللغوية التي كانت غامضة لدي.

غ. هـ. كلية دارون

كمبرج

ـ ١ ـ مفهوم الاسلوب واصول دراسة الاسلوب

المفاهيم القديمة للاسلوب

ان من ابهام التضاد ان يميل مصطلح «الاسلوب» الى الاختفاء من الاتجاه السائد للنقد في وقت تظهر فيه دراسة شبه مستقلة «للاسلوبية»، واذا نظرنا الى اسباب ذلك فاننا نمضي بعيداً في تحديد الاساس المنطقي للدراسة الحديثة للاسلوب الادبي.

ان مفهوم الاسلوب مفهوم قديم، ويرقى الى بدايات التفكير الادبي في اوربا. ويظهر اكثر ارتباطاً بالبلاغة منه بفن الشعر. ولا يبدو ثمة سبب خاص بذلك، ماعدا اعتبار الاسلوب جزءاً من صنعة الاقناع وبذلك فانه يجري نقاشه عموماً تحت موضوع الخطابة. ان البلاغة القديمة كانت تميز بين الخطابة الاحتفالية والسياسية والقضائية، وان لكل منها مناسبته الخاصة ومبتكراته الملائمة. واذا اردت ان تنتج هذا التاثير الخاص فهذه هي الوسائل التي تحدثه: يمكن تعيين اللفظة المناسبة وصياغة الجملة والصور البلاغية للغرض المطلوب (البلاغة لارسطو-المقالة الثالثة. واسس الخطابة) لكونتيليان، المقالة الثامنة).

ان طابع هذا النمط من البلاغة القديمة هو ارشادي على العموم، اي انه تقديم التوجهات للتأليف المناسب والمؤثر. وحتى الكاتب على شاكلة لونجينوس المهتم، بالمصادر الخلقية والروحية لما هو «سام»، مايزال يقوم بتفصيل الصور البلاغية التي يمكن الاستعانة بها لبلوغ مرامه. ويميل علم البلاغة القديم في طوره الاخير الى توسيع منافسته ليشمل المؤرخين، وكتاب النثر الآخرين واندمج هذا المدرك الخطابي الكبير في العصور الوسطى وعصر النهضة بالمدرك الشعري بصورة واسعة، حيث اصبح له تاثير عميق ليس في الافكار النقدية حسب، وانما في نظم الشعر نفسه، كما اوضحت الدراسات الحديثة. ويواصل هذا التقليد وجوده المتريث حتى في غضون القرن الثامن عشر.

ولكن هذا كله بالنسبة الينا تاريخ زائل، اذ ان النقد التوجيهي لم يكن نشاطاً ادبياً رئيساً في القرون الثلاثة الماضية. وفي عصر مابعد الرومانسية يبقى حياً في زوايا منعزلة ـ كمدارس الصحافة وصفوف «الكتابة الخلاقة». ولاتتجرأ الدراسة الادبية

الحديثة ان تملي رأياً على الشعراء، ولا تقدم توجيهات بشأن صياغة الاسلوب بل هي تفحص الأساليب التي جرت صياغتها فعلاً. انها تعادل في هذا الخصوص الدراسة اللغوية، التي لم تعد تصنع قواعد النحو الصحيح، وانما تدرس القواعد التي تتمسك بها مجموعات ثقافية خاصة. وليس الهدف تقديم قوانين من أجل التعبير البشري ولكن من اجل فهم التعبيرات الحاصلة فعلاً. يمكن ان نتصور زمناً يمكن للالسنية والفن ان يستأنفا دورهما الشرعي، فيما عدا البلدان التي يخضع فيها الادب قسراً الى التوجيه السياسي فانه يكون بعيداً عن اي طريقة للتفكير سائدة وفعالة وانا لن نأخذ ذلك بنظر الاعتبار.

على انه توجد تركات اخرى من المفهوم البلاغي القديم للاسلوب لايمكن ان يصرف النظر عنها بيسر.

لقد كان من الامور الاساسية في البلاغة والنقد التفريق بين الموضوع والطريقة، «بين مايقال وطريقة القول. ان مثل هذه الامور غالباً ماتقال في شكل مجازي، ربما بمقتضى الضرورة. فأشد انواع المجاز شيوعاً هو الكلام على اللغة بانها ثوب الفكرة، اي اننا نتصور الفكرة موجودة في شكل مايسبق اللفظ، ثم تلبس ثوب اللغة فيما بعد. ويمكن ان نصور ذلك بقطعة من مقدمة درايدن لقصيدته «العام العجيب»:

«لذلك فان السعادة الاولى لخيال الشاعر هي حقا الابتكار، او ايجاد الفكرة، والسعادة الثانية هي التصور او تنويع تلك الفكرة او اشتقاقها او صياغتها، والثالثة هي الافصاح او فن اكساء او تزيين تلك الفكرة الموجودة والمتنوعة بالكلمات المناسبة، الصائتة وذات المعنى.»

في ضوء هذه النظرية من اليسير ان نرى ماهو الاسلوب. اللغة هي ثوب الفكرة والاسلوب هو فصال الثوب وطرازه الخاص.

ان لمثل هذه الطريقة في التفكير عدداً من النتائج. فالفصال والطراز يمكن النظر اليه من زوايا نظر خاصة. فيراه درايدن كما يمليه الموضوع عموماً، ويجب ان تصب الفكرة بطريقة «مناسبة للموضوع» ويجب ان تكون الكلمات ذات معنى بالنسبة الى الموضوع. وهذا ينسجم مع النظرية الكلاسيكية الجديدة للانواع الادبية اذ ان لكل نوع ادبي اسلوبه المناسب، فيجب الا يكون اسلوب المأساة كالاسلوب الرعوي، لاختلاف الموضوعين ولا علاقة لذلك بذوق المؤلف الخاص وانما هو بعض من طبيعة الاشياء. وفي زمن متأخر نوعاً ما، وبمجيء نظريات الادب المعبرة، نرى الاسلوب تمليه على الاكثر طبيعة المؤلف نفسه. انه التعبير عن نفسه، فنستغل تعبير «بوفو» «الاسلوب هو الانسان نفسه» من اجل غرضنا ويمكن ان نستمر بالحديث عن اسلوب فترة او مذهب ادبي وذلك بتوسيع مدى هذا المنهج في البحث. ولكن منذ ذلك الحين فصاعداً يصبح مشكوكا فيه امكاننا البقاء ضمن حدود المجاز القديم، الا وهو ـ اللغة ثوب الفكرة. هل يختلف اسلوب الشعراء الرومانسيين عن شعراء مدرسة (بوب) لانهم كانوا يعبرون عن اشياء مختلفة ؟

لعل الجواب يكمن في الشق الثاني. وكلما امعنا التفكير في ذلك ازداد الشك في قدرتنا على الكلام في الطرق المختلفة للقول: اليست كل طريقة مختلفة في القول في حقيقتها قول شئ مختلف ؟

ان عملية التفكير ملياً بالموضوع واصلت سيرها بلا انقطاع في غضون القرن الثامن عشر. فقد استطاع «كراي» ان يكتب الى صديقه «ميسن» في عام ١٧٦٢ عن مقطع في احدى قصائده: «انها فاترة، إنها نثر... اذا كان لابد للعاطفة ان تدوم فاذرها قليلا الى حكمة، وارشق فيها زهرة، وموهها بتعبير نفيس، ودعها تهز الخيال او السمع او الفؤاد، وعند ذلك ساكون راضياً».

وقد كان ذلك خليقاً بأن يجعل جيل مابعد الرومانسية يرتعش اشمئزازاً. فاذا كانت عاطفة «ميسن»، فاترة فاننا نشعر انه لن يضرمها اي نوع من التمويه بالتعبير النفيس. وعندما نصل الى النقد في ايامنا نجد ان التمييز الكامل بين الطريقة والموضوع امر مرفوض بصورة قاطعة. ان رفض ذلك اصبح أحد المبادئ الرئيسة في التفكير النقدي السائد. وصار عمل الفن الادبي يرى باعتباره وحدة عضوية لاينفصم فيها الموضوع عن الطريقة والفكرة عن التعبير. ولعل مانشا كمبدأ جمالي أصبح سائداً ايضاً في اخذ التعبير غير الادبي بعين الاعتبار.

يقول بلومفيلد في مقالة له عن «السمات اللغوية في العلم»: «انها لفرضية موثوقة في الالسنية، أن التعبيرات اذا اختلفت شكلاً فانها دائماً تختلف معنىً ايضاً».

ان بعض التطورات الحديثة في النحو التوليدي تجعل هذه المسألة امراً يبدو مشكوكاً فيه، وما تزال مسألة الترادف مطروحة للنقاش بيد ان وجهة نظر بلو مفيلد ماتزال في عداد العموميات. وحسب هذه الفرضية لانستطيع الكلام على الطرق المختلفة للتعبير عن الفكرة نفسها، وانما على الافكار المختلفة.

اذن ما لذي حدث للاسلوب ؟ يبدو انه قد اختفى. وقد عرض ريجارد م. اوهمان هذا الامر بصورة واضحة في (الاسلوب في القصص النثري، ٢):

«لانه اذا لم يترتب عليه الاسلوب ان يتناول طرق التعبير عن شئ من الاشياء، شأن الاسلوب في لعبة التنس في تناول طرق ضرب الكرة، فهل يوجد عندئذ شئ يستحق ان يطلق عليه اسم «اسلوب» ؟... يستطيع الناقد ان يتحدث عما يقول الكاتب. لكنه لايستطيع التحدث عن الاسلوب لان تماثله البارع ـ الفكرة الواحدة للشكل الواحد ـ لايفسح له المجال للتنويع الفردي، وهو مانقصده عادة بالاسلوب. اذن، يصبح الاسلوب بناء افتراضياً عديم الفائدة».

ولهذا السبب فان كلمة «اسلوب» لاتظهر الا قليلاً في الاتجاه السائد في النقد الحديث.

المفهوم الحديث للاسلوب:

على انه مهما حصل لهذه الكلمة فان مفهوم الاسلوب لايمكن عملياً ان يتبخر، وذلك بكل بساطة، لان التأملات التي اعتادت ان تستظل بهذا الاسم ماتزال فعالة من الناحية النقدية. ثمة مقدار هائل من الممارسة النقدية والتربوية في انكلترة وامريكا يعتمد في معظمه على التحليل الاسلوبي. وان التجارب التي قام بها آي. ا. ريجاردز في العشرينات في كتابه «النقد العملي» وما يسمى او سمي «بالنقد الجديد» في امريكا، والتكنيك الواسع الانتشار في «تفسير النص» او «القراءة الدقيقة» للشعر – انما هي حالات تقع ضمن هذا النطاق – ان فكرة امكان استنتاج طبيعة العمل الكامل من الخصائص المعروضة في قطعة صغيرة ما تزال واسعة الانتشار. وذلك مبدأ اسلوبي. ان مجمل النقد الحديث، الذي يعتز بصلته الحميمة بالجوهر اللفظي للادب هو نوع من دراسة الاسلوب، بيد ان الناقد الحديث لايتحدث عن الاسلوب اكثر من حديثه عن الجمال. وبما ان الكلمة لم تعد تلائم الزي الحديث وان المفهوم اصبح الآن غير واضح المعالم فقد بات من الضروري ابتكار مصطلحات فنية جديدة والوقوف موقف الحذر والانتباه من الارتداد الى المذاهب القديمة التي تعتبر ضرباً من الضلال. واذا كان بمستطاعنا مواصلة الحديث عن الاسلوب – دون التطرق الى دلالات عتيقة وغير مرغوب فيها – فان ذلك سيكون تبسيطاً زائداً للامر.

وانه سوف يفيد ايضاً من الاستعانة، ولو قليلاً، بالمعارف اللغوية في نوع من النقد كان ولا يزال في الغالب دونما اي ضوابط.

ويبدو ان علماء اللغة عموماً قد حاروا في امر المصاعب التي نتدارسها. وبالرغم من قول بلومفيلد الذي استشهدنا به آنفاً، فان كثيراً من طلبة علم اللغة المعنيين بالاسلوب قانعون تمام القناعة بالحديث عن طرق مختلفة في قول الشئ نفسه. وقد عرف (جار لز بالي)، احد المؤسسين الاوائل للاسلوبية الحديثة انه دراسة العناصر «المؤثرة» في اللغة – وقد اعتبرت هذه العناصر المؤثرة اضافات اختيارية الى معنى قد تقرر سابقاً. ويؤكد «هوكيت» في مؤلفه الحديث «درس في الالسنية الحديثة» ان تعبيرين في اللغة ذاتها ينقلان المعلومات نفسها ولكنهما مختلفان في تركيبهما اللغوي، يمكن ان يقال انهما مختلفان في الاسلوب: «جاء مبكراً جداً» و «وصل قبل الاوان».

ويقتطف «ستفن اولمان» جملة من «بروست» ويقترح اعادة ترتيبها ويقول: «ان كلتا الجملتين تعني الشئ نفسه.» ويروح يحلل الفرق بينهما بوصفه امراً مؤثراً – مؤثراً في التعبير عن معنى معين – وبهذا يتبع بصورة دقيقة تعريف الاسلوب الذي اقتطفه سابقاً من ستندال:

«أضف الى هذه الفكرة جميع الظروف المناسبة التي من شأنها ان تولد كل الاثر الذي ينبع عن هذه الفكرة».

لعل موقف الالسنية المحترفة من هذه المشكلة في تغيّر. وقد ادت التطورات اللاحقة للنحو التوليدي التي قام بها «جومسكي» الى فرضية (وما تزال فرضية) مؤداها ان التركيب الباطن للجمل قد يكون الاساس العام لدلالة الالفاظ في جميع اللغات، وانها تتخذ اشكالاً نحوية مختلفة ولكنها مترادفة المعنى.

ويمكن ان تسمى عند ذلك الفروق في الجمل المترادفة المعنى فروقاً اسلوبية: وذلك في الحقيقة عود الى النظرة القديمة للغة باعتبارها ثوباً للفكرة. ان كلاً من طبيعة هذه القضية ومحدودية معرفتي تقف حائلاً دون الاستمرار في مناقشة هذه المسألة.

لذلك لن اتدخل بعد هذا في امور فلسفية أو لغوية بخصوص مبدأ «الفكرة الواحدة والشكل الواحد». ليس بسبب قصور في الاهتمام بل بسبب قصور في الاختصاص ويمكن ان ازعم ايضاً ان للناقد الادبي الحق في استعارة شفرة «اوكام» ويجز بها، بصورة مشروعة، كثيراً من الكيانات غير الضرورية لغرضه. ومن بينها جميع النقاشات عن اشكال الافتراضات، وعلاقتها باشكال تركيب الجمل، واغلب مايقال عن معنى المعنى. تأتي مثل هذه الاعتبارات في مستوى تجريدي حيث يواجه النقد الادبي صعوبة في تتبعه، اذ لايكون له اسهام في الانشاء ولا كفاءة في القرار. وقد يكون الناقد في مثل هذه الامور ممن يعتقدون بالاحتمالية ويستعمل اي مبدأ من اجل غرضه وقد شهد صادقاً على صحة امره خبير يشتهر بالثقة. ولابد ان يصدر حكم نقدي في قيمة ماتوصلت اليه نتائجه بنجاحها في تفسير الادب وليس بطبيعة الادوات غير الادبية التي استخدمها اثناء عمله.

ارى انه يمكن انقاذ مفهوم الاسلوب بثلاث طرق ليس اي منها زرياً:

١ - يمكن للناقد ان يطمئن الى اللغة الاعتيادية والرأي المتلقى بان «بديهة القراء لم يفسدها التحامل الادبي». ان مثل هؤلاء القراء يثابرون باصرار في التمييز بين الطريقة والموضوع، الشئ المنطوق وطريقة نطقه. ان غاية الادب ان تأتي الى شؤون الناس وصدورهم، ويمكن ان يناقش عند ذلك انه قد احسن تناول شؤون الناس الذين تردد صدورهم صدى ذلك. ولاحاجة لاثبات وجود شئ اسمه الاسلوب، بل يكفي انه اصطلاح طبيعي ومناسب للاستعمال، وان الجميع يعرف عملياً عما يدور الحديث.

٢ - يمكن للناقد ان ينكر مبدأ ان التعابير المختلفة شكلاً تختلف في المعنى دوماً، كما فعل آي. أ. ريجاردز في كتابه «التفسير في التعليم». وقد يحتاج ذلك شيئاً من البراعة في ابداء الاراء ولكنه من الممكن ترسيخ الموضوع بما يناسب الاغراض الادبية.

٣ - ويمكن للناقد ان يتقبل هذا المبدأ ويوافق على ان اختلاف الشكل هو دائماً اختلاف المعنى ولكنه يستطيع مع ذلك انكار مبدأ اختفاء الاسلوب، فهو لم يختفِ وانما اصبح مصنفاً ضمن المعنى. ان الاسلوب جزء من المعنى، ولكنه جزء يمكن ان يناقش مستقلاً بصورة مناسبة وبدرجة معقولة.

اما انا فاني افضل الاحتمال الثالث من هذه الاحتمالات - وهو ان الاسلوب وجه من وجوه المعنى، ولكن لابد ان اتوقع وجود نقاد ادبيين يستخدمون البنود الثلاثة، ليس

دونما تمييز، ولكن على الاقل في حالات مختلطة ولاغراض مختلفة. ولن احاول ان افصل بين هذه المواضع الثلاثة - فان اي واحد منها يفسح المجال الكامل الذي يحتاجه الناقد للعمل فيه. المهم هنا هو القيام بواسطة مصطلحات عملية وادبية باظهار اي اوجه من العمل الادبي يقصد مناقشتها تحت عنوان الاسلوب.

ومهما تكن وجهة النظر التي نتخذها بشأن طبيعة الاسلوب فان من الواضح اننا اذ نتحدث عن الاسلوب فاننا نتحدث عن الاختيار بين المصادر المعجمية المتنوعة، وبناء الجمل في لغة معينة. وهذا اختيار ثانوي، اختيار للوسائل. وفي نقاشنا عمّا هو الاسلوب، نعني بالاسلوب اننا ندعي ان الاختيار الاولي، اختيار الموضوع بالمعنى الواسع، قد حصل فعلاً. ان القرار في الكتابة عن حرب طروادة او صيد الحيتان او الطفولة في الريف ليس قراراً اسلوبياً. نستطيع ان نتحدث عن الاختيار الثانوي، الاسلوبي، بطرق متنوعة فنستطيع ان نقول انه اختيار افضل السبل الكلامية للتعبير عن الموضوع المقرر. واذا رفضنا ان نفعل ذلك فاننا نستطيع ان نتحدث عن الاختيار بين المعاني المتنوعة او فروق المعاني التي تتجمع حول موضوع معين. (ونجد من الناحية العملية فرقاً صغيراً مذهلا في الشروع به). ويمكن ان نعتبر الاختيار مشروطاً بالموضوع والمناسبة. او مشروطاً بصورة لاشعورية بشخصية المؤلف ومزاجه ولكن مهما تكن وجهة النظر التي نتبناها، فاننا سوف نناقش التناسق اللفظي، وليس حدود الاسطورة، او حقائق المسألة او الاسس الفكرية او الحياتية...

لنبدأ بتناول حالة بسيطة - حالة ادبية من الناحية الواقعية - حالة ورقة علمية تقدم تقريراً عن نتائج تجربة من التجارب. وفي ذلك نقاط متعددة تهم غرضنا. ويمكن بالدرجة الاولى التأكيد بالحجة بصورة اكيدة ومقبولة ان هناك في ذلك مسألة ماقبل لغوية لابد من اكسائها ثوباً لفظياً. ومن الممكن عدم كتابة الورقة اطلاقاً. ولكن من اجل دعوة اولئك الذين يستحسن الاتصال بهم لشهادة تكرار التجربة بدون كلمات. ويمكن التعبير عن النتيجة بقوانين رياضية صرف. واذا كان من المعقول الحديث عن اللغة باعتبارها ثوباً لنوع من الفكرة قبل لفظها، فهي امر مؤكد وجوده هنا، غير ان المسألة الاسلوبية الدقيقة شيء محدود، ومدى الاختيار ضيق للغاية. ويستبعد الشعور في الورقة العلمية، ويكون الاتجاه العام (اي الموقف من القارئ) امراً محايداً، والتلاعب اللفظي زائداً او ممنوعاً.

ولكن مايزال الاختيار اللفظي موجوداً حتى في نطاق هذه الحدود. ومن الممكن بيان موضوع التحقيق، ووصف الوسائل التجريبية المستعملة في التحري، ودرج النتائج بطرق متنوعة بايجاز او باسهاب، بوضوح او بغموض. ومن الممكن، قبل كل شيء، كتابة الورقة بطريقة يثار بها حب الاستطلاع، ويبقى التوتر الناتج مدة مناسبة من الزمن، ويشبع الفضول بصورة منطقية ونفسية. وان جميع هذه الامور اجزاء مما سنطلق عليه

الاسلوب. ومن الممكن ان يحصل كثير من الاسلوب حتى من مادة غير لفظية ـ كما يُطرى على ورقة رياضية لـــ (اناقتها).

في نص ادبي ممتاز نجد الموضوع دائماً اكثر تعقيداً واحتمالات الاختيار اشد قوة ويصبح شعور الكاتب نحو موضوعه وموقفه تجاه قارئة اكبر شأناً. ويكون من غير اللائق في هذه الحال الحديث عن موضوع مقدر سلفاً يستطيع الكاتب اختيار التعبير عنه. انهما جزءان من المعنى، وليسا تزويقاً زائداً او وسيلة للمداهنة.

ولكن مهما كانت طريقتنا في النظر اليهما فانهما لابد ان يخضعا للمناقشة، وان الوسيلة اللفظية التي تؤسس بها مثل تلك الاتجاهات عرضة للملاحظة. وان تفضيل هذه الكلمة على تلك وهذا التركيب النحوي على ذلك انما هو حقيقة مشهودة، يمكن تدقيق طبيعتها واثارها. وان الاستجابة الاولية لعمل ادبي امر شائع، فاننا نستجيب الجموع الكلي دون الالتفات الى مايكونه، ويتوقف اغلب القراء في هذا المكان. ولا يجدون حافزاً للتقدم اكثر من ذلك. اما الاقلية منهم الذين يقودهم اهتمامهم الى تحقيق دقة فقد يتخذون مسارات متنوعة. وقد يعودون من العمل الى اصله في تجربة الكاتب. وقد يقومون بفحص الافكار الفلسفية والدينية التي يتضمنها. وقد يهتمون بجوانبه الخلقية او الاجتماعية. ولكن اذا كان اهتمامهم في فن مبدعه نفسه اكثر مما هو في اسبابه ونتائجه، فانهم يتجهون الى التحري في الوسائل اللفظية التي انجز فيها الشكل المجمل. وفي تلك الحال يكون التحري اسلوبيا. واذا ادت نتائجه الى فهم جديد للشكل الادبي العام فانه سيكون للتحري الاسلوبي نتائج نقدية حقيقية.

ان الوحدة العضوية للعمل الادبي ليست شيئاً جاهزاً. وهي ليست حجراً كريماً صافياً ملقىً في الطبيعة هملا، انما هي شئ منجز. ويمكن الوصول الى هذا الكل العضوي بطرق متنوعة. فقد يكون احياناً في فكر الشاعر الغنائي وزن شعري قبل معرفته بالكلمات التي توافق ذلك الايقاع، وقد يتصور بيتاً او عبارة قبل ان يعرف القصيدة التي ستنتمي اليها، الا في حالات خاصة نجده ينظم قصيدة كاملة مرة واحدة، في شكلها النهائي، يبدأ الكاتب الشارح بنقطة خلاف قد تكون غير مفهومة من ناحية الشكل العام. ولكنها تهذب وتحبك في اثناء القيام بعملية التنظيم المناسب، وبناء الجمل والمفردات. ويمكن ان يكون الروائي واعياً مدركاً لشخوصه وموقفهم في الحياة، دون التفكير بطريقتهم اللغوية. تتضمن اغلب الكتابة عملية تنقيح تتم اما على الورق او في الذهن قبل تدوين اي شئ وثمة شاهد على ان الكتاب المختلفين ينظرون الى هذه العملية من التنقيح في ضوء مختلف. فيراها بعضهم على انها تجسيد للمعنى المتصور سلفاً بصورة اكثر دقة، ويراها بعضهم على انها تغير مستمر وتحوير في المعنى نفسه، ومن الافضل في كلتا الحالتين. للناقد ان يولي المسألة نظرة مستقبلية. فالعمل الادبي مشروع اذا كمل فان النتيجة.تكون وحدة كاملة ولكنه وحدة كاملة متكونة من عناصر لغوية نعرفها نحن ايضاً في ارتباطات اخرى. لذلك يمكننا بعملية تجريد ان ندركها بشكل منفصل ونناقشها باعتبارها مكونات لهذه

الوحدة الكاملة. ان الكلمة السحرية في بيت سحري معين قد تكون خاملة تماماً في جملة مختلفة، وان التركيب غير البارع في سياق من السياقات قد يكون له تأثير فعال في سياق آخر. ودراسة الاسلوب تهتم بمثل هذه الظواهر مهما كانت فلسفتنا للمعنى ومهما كانت نظريتنا في سيكولوجية العملية الخلاقة.

بواكير دراسة الاسلوب الحديثة:

كانت الدوافع الفعالة لدراسة الاسلوب الحديثة متعددة. ولكن يمكن حصرها في اثنين. ينحدر احدها من الالسنية التاريخية، والآخر من النقد الادبي. وكان الدافع المنحدر من النقد امراً انكلو امريكياً بصورة عامة. اما الدافع المنحدر من الالسنية، فهو اوربي، نشأ بصورة خاصة من فقه اللغة الرومانسي(*) وما زال الدافعان متحدين ولكن بصورة غير تامة. وكانت اهدافهما مختلفة جزئياً وليس ثمة اتجاه للتوفيق بين الدراسات المختلفة الاهداف، على ان المدرستين تهتمان بالاشياء نفسها في عملهما الممتع جداً، ومن الممكن رؤيتهما في المنظور نفسه، وفي كلتا الحالتين كانت القوة الدافعة رد فعل معاكس للمبادئ التقليدية التي تبدو آلية وسطحية، وقلما ترتبط ببنية الادب الحية. ويوصف الموقف الاوربي في قطعة حيوية في سيرة ذاتية كتبها عالم فقه اللغات الرومانسية (ليوسبيتزر):

«عندما حضرت دروس الالسنية الفرنسية لاستاذي العظيم (ماير لوبكه) لم تقدم لنا اية صورة عن الشعب الفرنسي او عن الروح الفرنسية للغتهم: رأينا في تلك الصفوف الـ (A) اللاتينية تتحول، حسب قواعد اللفظ الصارمة، الى (e) الفرنسية (Pater, P´ere).

ورأينا هناك نظاماً جديداً من التصريف ينشأ من القدم، نظاماً قلصت فيه الحالات اللاتينية الست الى اثنتين ثم الى واحدة... وقد مرت مدة طويلة قبل ان ادرك ان «ماير لوبكه» كان يقدم فقط ماقبل تاريخ اللغة الفرنسية (كما اسسها بواسطة مقارنتها باللغات الرومانسية الاخرى)، وليس تاريخها. ولم يكن يسمح لنا ان نتأمل الظاهرة في وجودها الهادئ والنظر في وجهها، وانما كنا ننظر دائماً الى جيرانها او اسلافها.

«وعندما انتقلت الى صفوف المؤرخ الأدبي العظيم ايضاً «فيليب اوكست بيكهيه» بدا ذلك الفرنسي المثالي انه يكشف عن بعض علامات الحياة، وذلك في التحاليل النشطة للحوادث في «زيارة شارلمان»، او احدى كوميديات موليير، ولكن كانت معالجة المحتويات تبدو امراً ثانوياً بالنسبة للعمل العلمي حقاً، الذي يكمن في تثبيت التواريخ والحقائق التاريخية لهذه الاعمال الفنية، وفي تخمين مقدار عناصر السيرة الذاتية والمصادر

* اللغات الرومانسية هي اللغات الناشئة عن اللاتينية.

المكتوبة التي ادخلها الشعراء قسراً في نتاجاتهم الفنية (الالسنية و تاريخ الادبي: ٢).
طفق سبتزر يطور طرقه الخاصه في دراسة الاسلوب لعدم قناعته بتلك الحالة من الامور، وصمم على انجاز صلة جوهرية وحميمة اكثر بعمل الفن الادبي. كتب النبذة اعلاه عام ١٩٤٨ عن فترة اسبق من ذلك باربعين عاماً وبين الاستياء الذي تصفه حركة الدراسات الادبية المتشابهة طبعاً في كثير من الحقول الاخرى وبعيدة عن الطرق الايجابية في القرن التاسع عشر. لقد ربط سبتزر بصورة غير اعتيادية المؤهلات العقلية للعالم اللغوي بذوق طالب ادب متقد ومتحمس. اما علماء اللغة الاوربيون الآخرون فقد تناولوا المسألة من وجهة نظر اقل ادبية.

وقد اعتبر «جارلز بالي» مثلاً الاسلوبية دراسة المصادر المعبرة للغة معينة: واستبعد عنها دراسة اللغة الادبية واللغة المعدة لاغراض جمالية. ان هذا الامر الذي اتسم بنكران الذات لم يكتب له الدوام، وكذلك اهتم اتباع «بالي»، وهم كريسو وديفوتو وماروزو، بالمظاهر الادبية للغة ـ على ان دراسة الاسلوب في اوربا، والحق يقال، اضطلع بها طلبة اللغة اكثر من رجال الادب بالمعنى الاوسع، واستمرت تلك الحال تؤثر في الاتجاه العام للموضوع.

ولم تكن الدراسة التكنيكية (الفنية) للغة في انكلترة عموماً متطورة تطوراً عالياً، ولم يكن الوضع مختلفاً كثيراً عما وصفه سبتزر، وكانت الدراسات الادبية في بداية القرن يسيطر عليها فقه اللغة الالماني. وقد كرس وقت كثير وطاقة كبيرة للدراسة اللغوية الانكليزية القديمة والوسيطة ولكن الاجراءات لم تتعد مرحلة «ماير لوبكه»، واتجهت قليلاً نحو الدراسة الادبية ولم تتجه قط نحو الادب الاكثر حداثة، كانت الدراسات الادبية عموماً مسألة تاريخ ادبي وتعليق حواش ـ اي حقائق عن الادب اكثر من الادب نفسه. ويصدق كثيراً ماقاله سبتزر عن محاضرات «بيكيه» على اغلب الدراسة الادبية في المجال الانكلوامريكي قبل الحرب العالمية الاولى. واذا كان قد تم التخلص من هذه القيود فقد حصل ذلك بواسطة ادب رفيع محض متمرد وغير مركز.

وقد حدث في حوالي ذلك الوقت، في السنوات التي سبقت عام ١٩١٤، ان ظهرت حركة ادبية جديدة. فقد كان شعر ونقد تي. اس. اليوت، وشعر ودعاية، باوند، ونثر جويس ومجادلات وندام لويس، بادئ ذي بدء نوعاً من الحركة الباطنية في معارضة المؤسسة الادبية. ولكن ذلك نفسه سرعان ماأصبح شيئاً يشبه المؤسسة الادبية. فهم اثناء اجادتهم العمل في اشياء عديدة اتجه الجميع بطرقهم المتعددة لتركيز الانتباه على الجوهر اللفظي للعمل الادبي وعلى الصنعة الادبية، واستبعاد اغلب التاريخ الادبي والحكم الادبي التقليدي قبلهم، باعتبارهما شيئاً مستنفداً خارجاً عن الموضوع. وكانت هذه النظرة النقدية الجديدة في اول الامر منفصلة تمام الانفصال عن الدراسات الاكاديمية والدراسات الادبية المدرسية. ولكنها استولت عليها بعد زمن قصير، او استولت الاخرى عليها. ولم يعد احد يحاضر عن الفترة الوسطى للرواية العاطفية، او

تأثير الثورة الفرنسية في وردزورث، وكولردج. وكان الاهتمام بجوهر لغة الشعراء باعتباره امارة من امارات نوعية خيالهم، وطريقاً إلى صميم العملية الخلاقة. وعلى هذا النحو جاء من اتجاه جديد تماماً دافع قوى الى مايمكن ان يدعى دراسة الاسلوب بالمعنى الاوسع.

ولا يقع ضمن اهتمامي الآن التاريخ الادبي لهذه الفترة وانما سوف اقدم صوراً قليلة. فلو قارنا نقد اليوت المؤثر للغاية بنقد ارنولد مثلاً لصدمنا في الحال بكثرة ما يستخدم اليوت من اقتباس او استشهاد. اي ان الحجة تؤيد بالاشارة الى مقاطع وعبارات معينة. وان التوضيح المسهب لطبيعة الموهبة الشعرية في المقالات التي تتناول مارفل ودرايدن والشعراء الميتافيزيقيين يطوره الناقد بصورة رئيسة بكشف مايجري داخلياً في قصائد ومقاطع معينة، وبواسطة مقابلة هذه العبارات بغيرها لشعراء من فترة مختلفة. ويستهل وندهام لويس كتابه «رجال بلا فن» الذي يتطور الى قطعة من التهجم الادبي العنيف بمقابلة قطعة لهنري جيمز بقطعة ادنى جودة بكثير لأولدس هكسلي. ولم يكن النقاد مهتمين بالبحث الموضوعي: فقد كانوا يكتبون مجادلين ومروّجين لحركتهم الادبية الخاصة، ولكنهم كانوا يركزون الانتباه عرضاً على المقومات الداخلية والجوهرية للعمل الفني، وبهذا كشفوا بطريقة غير متوقعة ابداً، اشتراكهم في القصد مع عالم لامع واكاديمي صرف مثل ليو سبتزر ادخال هذه الآراء الادبية الجديدة في الدراسة الاكاديمية جرى في كيمبردج في العشرينات من هذا القرن. ان الامتياز الحقيقي للمدرسة الانكليزية في كيمبردج في ايامها الاولى الاكثر تحدياً هو انه كان القسم الجامعي الوحيد في العالم الذي عرف شيئاً عن الادب الحديث. وقد يقال ان كيمبردج نفسها لم تعرف عن ذلك كثيراً، ولكن ذلك الادراك حصل في مابعد وبصورة خارجة عن المألوف. ومن الجدير بالملاحظة اننا في الفترة التي نتحدث عنها نجد وعياً بالادب الحديث واتجاهاته النقدية الجديدة في وسط اكاديمي. (صدقني إني رأيت في ايام دراستي الاولى شيئاً مما كان يحدث على الجانبين من السياج.) لفت اي. أ. ريجاردز في ايام تدريسه المبكرة وكتابته الاولى الانتباه الى شعر اليوت ونقده. واستعرض اليوت كتاب ريجاردز (العلم والشعر) في مجلة Dial. وواصل هذا التبادل ف. ر. ليفز. وكان لاستاذ لامع غريب الاطوار اسمه منسفيلد فوربس الذي لم ينشر اي شئ، تاثير من جهتين: محاضراته الخاصة وصفوفه التي ضربت مثلاً في التحليل الداخلي الدقيق والحساس للشعر، وتاثيره في تطور عمل ريجاردز كان عظيماً. وقد اقترب ريجاردز من الدراسات الادبية من ناحية علم النفس التجريبي وقد ساعده فوربس كثيراً في تطبيق تفكيره على الادب.

لقد كان ريجاردز المهتم بعلم دلالة الالفاظ ونظريات الاتصال شديد الاستياء من مستوى القراءة واستيعابها الذي يتم في التدريب الادبي.

وكانت التجربة المسجلة في كتابه «النقد العملي» قطعة من العمل الميداني المصمم لتحري هذه الحالة من الامور. فقد قدمت قصائد قصيرة مختلفة المستوى في التعقيد

والجدارة الى صف مختلط من الطلبة والمدرسين دون الاشارة الى المؤلف او تاريخ النظم وطلب اليهم التعليق عليها. فكشفت النتائج انه بدون تقديم مساعدة في المعلومات الخارجية والتاريخ الادبي والاحكام التقليدية بصدد نظامها، فان عدداً مذهلاً من القراء المثقفين حاروا وعجزوا عن تفسير مابين ايديهم. وفي القسم الثاني من الكتاب استخلص ريجاردز بعض النتائج النظرية من تجربته وقدم عدداً من الاقتراحات النافعة جداً من اجل تطوير الامور. ولا يمكن ان يقال انه لم يقدم وسيلة جديدة لقراءة النصوص الادبية وتفسيرها. لقد كان ذلك بطبيعة الحال والى حد كبير صياغة. لما قام به القارئ الماهر ادراكاً بالحدس. ولكن تلك الطريقة. في الحقيقة لم تكن قبل ذلك سهلة المنال عموماً وبهذا الوضوح. وكانت نتائج عمله سريعة وبعيدة المدى. فقد حدث ما يشبه الثورة في تعليم الادب في الثلاثينات واستبعد الثقل عن تاريخ الادب، والحقائق عن التاريخ، ووجه انتباهاً اكثر واشد تركيزاً الى القراءة المتأنية وتفسير اعمال فردية. واصبح النقد العملي، الذي ابتدع اساساً باعتباره اداة للتحري، مستعملاً كوسيلة تربوية وما يزال كذلك. وقد ترعرعت اجيال من الطلبة لا لتكتب مقالات تاريخية وانما تحليلات وتفسيرات للاعمال نفسها، مع الانتباه الى النسيج اللفظي وترتيبه.

اهتم وليم امبسن، المع تلامذة، ريجاردز، بمسألة «الغموض»، او تعدد المعاني في اية قطعة كتابية منظمة. وسرعان انتشرت الحركة كلها الى الولايات المتحدة حيث كونت اساساً لما دعي هناك بـ «النقد الجديد»، متمثلاً في عمل «جون كرو رانسم» و «كلينانث بروكس» وآخرين كثيرين. واصبحت التغذية المعادة من هذا العمل الاكاديمي للنقد العام واضحة جلية بعد وقت قصير وصارت الاحكام غير المدعومة، والاقوال الذوقية المجردة والامور المفضلة شيئاً غير مقبول. فلا بد من دعمها بالاشارات النصية الصحيحة والتحليل الدقيق. واخذ النقد، الذي صار يعني حينئذ النقد الاسلوبي عموماً، يطالب بمكانة خاصة به بوصفه نشاطاً مستقلاً بذاته.

ولم يحدث ذلك بدون شئ كثير من الجدل، وبلغت المعركة حد الانهاك. وكان من الواضح الآن ان الاوضاع كانت تميل الى الثبات بطريقة غريبة نوعاً ما. وبدأ التغير في الطريقة، رغم فوائده الاكيدة، يكشف بعض المساوئ المصاحبة له.

وبدأ انقسام خادع بالظهور بين الدراسات «البحثية» و «النقدية»، وتطور النوع الجديد من النقد الاسلوبي الى شئ من الموقف المتعالي ازاء الاعتبارات التاريخية واللغوية.

وكانت تعطى تفسيرات سيكولوجية ذكية للاستعارات والصور عندما كان المرء يجابه بتفسيرات هي تاريخية صريحة. ان اغلب هذه القضايا كانت عرضه للجدل وما يزال الجدل يجري حول بعضها. وارى ان الذي اتضح الآن هو ان مدرسة التحليل الاسلوبي الانكلوامريكية هذه المفعمة بالحيوية والنشاط كسابق عهدها، لم تكن

منضبطه، وكانت بريئة من البحث. ولم تكن مبنية على هيكل حقيقي من المعرفة. وبالنتيجة فانها كانت تحتقر الرجوع الى المعرفة مهما كان نوعها، وسرّها ان تكون نزّاعة الى الحدس المفتوح للجميع. واذا كنا محايدين في تجريح الجانبين، لنا ان نقول انه اذا كان عيب الاسلوبية الاوربية هو الحذلقة فان عيب المدرسة الانكلوامريكية كـان عدم الشعـور بالمسؤولية.

ان (النقد العملي) او (تحليل النص) او (القراءة الدقيقة) او مهما يطلق عليه في انكلترة وامريكا تطور الى مصطلح دون ان يكتسب من المبادئ اكثر مما بدا به. لقد اصبح الآن تقليدا اقل بلادة من التاريخ الادبي السطحي الذي حل محله، ولكنه ليس اقل بلادة منه بكثير. ومع ذلك لايمكن ان يشك بان مكتسباته كانت حقيقية. ان التلميذ الذكي يمتلك اليوم وسائل في فهم عمل ادبي في جوهره الخاص افضل من تلك التي كانت متيسرة قبل خمسين عاماً. وان المرجو اليوم، كما يبدو، هو الحاجة الى ادخار شئ حقيقي من المعرفة اللغوية، وانه ليس من المحتمل ان تكون الدراسة الاسلوبية للادب يوماً علماً من العلوم ولكن لاحاجة لها ان تكون فوضى من الاخيلة الذاتية.

ويميل علماء اللغة المحترفون الى القول ان لعلمهم اوجهاً ادبية لم ينتبه اليها طلاب الادب انتباهاً كافياً. واظن ان من الواضح ان اغلب مايقوم به الالسنيون اليوم لا يمكن ان يعزى الى الادب ابداً، ولكن هناك جَسوراً ستبنى وان اعظم الفرص للقيام بذلك تتجلى في حقل الاسلوبية.

وسوف نقوم في الفصول الآتية بفحص ماتم في هذا المجـال ونرى مـدى امكان الجمع بين الخطوط المختلفة للدراسة.

ـ ٢ ـ الدراسة اللغوية للأسلوب

حتى سوسير:

ما ان تنظر الى الامر ملياً حتى يبدو الفرق جلياً بين الدراسة الادبية والدراسة اللغوية للاسلوب. ويشير «چارلز بالي» الى ان اللغة لم تدرس حتى القرن التاسع عشر دراسة من اجل ذاتها. وكان السؤال يدور دوماً حول جدوى الدراسة اللغوية: فيقال أن الغرض منها هو وضع الفكر في صيغة منطقية. ودقة الاسلوب، وقبل كل شئ ،فهم الكتاب. الكلاسيكيون الذين لايعتبرون نماذج ادبية حسب وانما معياراً لغوياً. وجر ذلك عدداً من النتائج في ركبه: تبجيل للكلمة المكتوبة، وحطٌ مماثل للغة المنطوقة التي كانت تعتبر سوقية، خرافة لغة كلاسيكية لايمكن ان تتبدل، نموذج أمثل لكل العصور ينبغي الحفاظ عليها من كل البدع غيرة على نقاء اللغة. ولكن البدع وقعت طبعاً، وتبدلت اشكال النقاء من جيل الى جيل. وتعقد الموقف اخيراً بسبب وضع المعايير الراسخة في عداد اللغات الميتة، وليس في عداد اللهجات العامية الحية. ان فكرة وجود معيار اسلوبي ثابت في الماضي او في بلد آخر، بعيدة الغور في ثقافتنا. فيحيل هوراس في «فن الشعر» الكتاب اللاتينيين الى النماذج الاغريقية. وكانت هيبة لاتينية شيشرون ذات مقام رفيع في النهضة الاوربية بحيث اصبح واجباً جلياً على كاتب النثر الحديث ان يقلدها. ومع ذلك فقد حصلت تمردات. وقد اكد «پوليشن» بكل جرأة قائلاً: «انا لا اعبر عن شيشرون، بل عن نفسي». على ان ذلك لم يمنع اجيالاً من طلبة المدارس مدة ثلاثة قرون بعد «پوليشن» ان يتدربوا بصورة مواظبة في معارضات تقلد النثر اللاتيني والشعر الاغريقي. وعندما تمرد جيل جديد في انكلترة في القرن السابع عشر على تركيب الجملة المتحذلق المنمق، وعلى الاوزان الشكلية المزخرفة في نثر شيشرون، كان الخيار الاول الذي توصلوا اليه هو الا يكتب المرء كما يتكلم او كما تتطلب المناسبة، وانما ان يتحول الى نموذج كلاسيكي آخر - سنيكا بدلاً من شيشرون. ونجد «سويفت» بعد مئة عام يعتقد ان اللغة الانكليزية قد بلغت مرحلة كمالها الكلاسيكي، يجب ان تستقر في تلك الحال - ويجب منع جميع الانحرافات في المستقبل.

ارى انه لابد من الاعتراف ان الموقف الادبي الاعتيادي تجاه مشكلات اللغة في اغلب تاريخنا كان على هذا الوضع. وكان القرن التاسع عشر هو الحد الفاصل في مثل هذه الامور كما في غيرها. وبدأت في ذلك الحين الدراسة العلمية للغة. وشاركت في الموقف التاريخي والتطوري الذي ساد جميع اوجه النشاط الفكري في القرن التاسع عشر. ان ذلك القرن الذي شهد نشوء علم الاحياء التطوري والانثروبولوجيا وعلم التاريخ الحديث، لم يكن مرجواً بقاؤه متعلقاً بفكرة نموذج لغوي ثابت راسخ في مكان ما من اغوار الماضي. وكان التطور العظيم الاول هو فقه اللغة المقارن، وهو في الواقع الدراسة المقارنة

للغات الهندو ـ اوربية.

وقد قام المستشرق وليم جونز (المتوفى في عام ١٧٩٤) باكتشاف اللغة السنسكريتية وملاحظة قرابتها للغات الاوربية الحديثة، غير ان الترتيب النظامي لهذه الحقائق يرقى الى عام ١٨١٦ عندما نشر فرانز بوب مؤلفه في تصريف الافعال السنسكريتية الذي درس فيه علاقة السنسكريتية بالالسن اللاتينية والاغريقية والجرمانية. وكان ذلك بداية العلم اللغوي الذي استمر في التطور في غضون ذلك القرن وكان المروّج العظيم لهذه البحوث في انكلترة هو ماكس مولر في (دروس في علم اللغات، ١٨٦١). ولما كان ذلك العلم تطوريا.. حاسماً في طرقه التي تحذو حذو النموذج البيولوجي (حيث ترتب اللغات في «عائلات» والكلمات في «جذور») فان فقه اللغة تتبع تطور الصيغ اللفظية والنحوية في الزمان والمكان، من «الآرية البدائية» التي اعيد بناؤها من جديد، الى اللهجات العامية في الوقت الحاضر.

ويصف سبتزر المرحلة الاخيرة من هذه الدراسات في محاضرات ماير لوبكه ويضع اصبعه على حدودها بالضبط. وقد درست صيغ لغوية معزولة في تطورها بمرور الزمن (تاريخيا، باصطلاح احدث) ولكن الحالة الكاملة للغة في زمن محدد لم تكن تقدم من اجل اختبارها. ولم يقدم فقه اللغة المقارن، الذي قام بشق طريقه العميق الضيق نحو الماضي، الا شيئاً قليلاً من الوسيلة لدراسة الحالة الواقعية للغة في الحاضر المفعم بالحياة.

وجاء التغير العظيم، التطور الثاني الهائل في علم اللغة الحديث بمجئ فرديناند دي سوسير. واظهره عمله الذي نشره اثناء حياته عالماً لغوياً متميزاً من المدرسة القديمة. وكان مؤلفه المهم الاول مقالة في نظام اصوات اللين (العلّة) في اللغات الهندو اوربية (١٨٧٩) وواصل جهوده في الحقل نفسه، ولكنه قدم بين ١٩٠٦ و ١٩١١ ثلاثة دروس في علم اللغة العام التي غير اهدافها لكي تتخذ منطلقاً جديداً صحيحاً في دراسة اللغة ولم يَنشُر تلك المحاضرات ابداً وقد ظهر بعد موته انه لم يدونها بصورة منظمة ابداً. على انها اثرت تاثيراً عميقاً، واصيلاً جداً. فاخذت مجموعة من تلامذته على عاتقها العمل على اعادة كتابتها من ملاحظاته الخاصة. وتمثلت النتيجة في «درس في علم اللغة العام» ونشر عام ١٩١٥، ومنه استمد علم اللغة المعاصر اصوله.

ان النقطة الرئيسة في عمل سوسير واكثرها اهمية في موضوعنا هي انه يضع فاصلا مطلقاً بين علم اللغة التاريخي والتزامني. وعلم اللغة التاريخي هو تاريخ علم اللغة ـ اي في الواقع، فقه اللغة ـ القديم المقارن الذي وصفناه بايجاز، اما علم اللغة التزامني فيعني دراسة الحالة الواقعية للغة في زمن معين التي تعتبر نظاماً كاملاً في الاتصال يعتمد بعضه على بعض، متحقق فعلا في الحياة اليومية ومنفصل تماماً عن تاريخه واصوله. نجح سوسير في هذا النوع من الدراسة ان يجعله يقف على قدميه. انه دراسة اللغة باعتبارها نظاماً حاضراً حياً، مقابل دراسة بقاياها البالية المتحجرة. وعندما قدم لنا نحويّ عصر النهضة في قصيدة لبرا ونتغ «مبدأ المقاطع ميتاً من الخصر ونازلاً»

فان اعضاءه تعبّر رمزاً عن احساس براوننغ التنبؤي بموت مثل هذه الدراسات، وقد توافقت قصيدة «جنازة النحوي» مع وصف سبتزر لمحاضرات مـاير لوبكـه. ان عمل سوسير هو الذي ربط علم اللغة باللغة الحية ولم يعدم في النهاية شيئاً من التـأثير في الدراسات الادبية رغم كون عمله غير ادبي.

وكانت النقطة الثانية في درس سوسير هي التمييز بين اللغة والكلام. فاللغة عند سوسير عنصر محدد مستخلص من حقائق لغوية متغايرة الخواص عموماً. انه السمة التقليدية الشعبية للغة، النظام الذي اسسه نوع من الاتفاق بين اعضاء المجتمع الذي وحده يجعل الامر ممكناً في فهم بعضهم بعضاً. انها «اللغة» التي تصفها المعاجم وكتب النحو.

هذه امور ممكنة لان «اللغة» موجودة وضرورية لاتتغير بارادة فردية، و «اللغة» شئ خارجي بالنسبة الى الفرد، فهو يرثها ويولد فيها كما يولد في المجتمع، وهي ليست وظيفة للارادية الفردية ـ اما «الكلام» من الناحيـة الاخرى، فهـو نطق فـردي وفعل الارادة والذكاء، يخدم اغراضاً فردية «اللغة» دستور، و «الكلام» طريقة استعمال هذا الدستور.

بالي واتباعه:

في موقف حقيقي، او انها الطرق التي يستعملها المتكلم الفرد حسب العادة. تتحقق «اللغة» بـ «الكلام» فقط، ولكن «الكلام» لن يكون ممكناً بدون اناس، اي النظام الاجتماعي للغة. لم يناقش سوسير علم لغة الكلام كثيراً ولكن تلميذه «بالي» هو الذي طور ذلك.

غير ان التمييز المجرد بينهما امر مهم للاسلوبية فهو يحمل جوهر الفكرة التي غالباً ماتظهر في مناقشات الاسلوب، اي ان هناك سويًا لاشخصياً يكون الاسلوب فيه عنصر الاختلاف بشكل خاص او فردي.

لم يكن سوسير كثير الاهتمام بالمظاهر الادبية للغة، فقد كان الهدف الاول للدراسة اللغوية بالنسبة اليه هو مايدعوه بالمجال «الطبيعي» للغة ـ اي اللغة المنطوقة.

اما اللغة المكتوبة، اللغة الادبية، لغة الشعر فهي تخصصات منفصلة تقريباً عن هذا الواقع الحي. وقد نقل (بالي) هذه الاراء مسافة ابعد، ولم يعد يميل اكثر من استاذه الى التحول في اتجاه الادب. ان (بالي) هو المبتدع الحقيقي لمصطلح «علم الاسلوب»، ولكنه لم يقصد به دراسة الاسلوب الادبي. فقد كان في اساس تفكير بالي فكرة اللغة في خدمة الحياة، واللغة باعتبارها وظيفة حياتية، مشربة بالعلاقات الانسانية وممتزجة بالنضال البشري، وقد وجدت فقط من اجل تحقيق اغراض الحياة نفسها. ان اللغة المفهومة بهذا الشكل هي اللغة الحية والحقيقية الوحيدة التي تحتفظ ببقائها، وكل ماعداها شئ مجرد

لاجل اغراض الدراسة او الاستعمال المتخصص الذي يعود الى نشاط معين او بيئة خاصة، وان الكلام المحكي جدير بالدراسة شأن الكلام الادبي الفصيح - بل هو اكثر جدارة بالاهتمام والدراسة لدى العالم اللغوي.

«ان اللغة الطبيعية، كالتي نتكلمها جميعاً، ليست في خدمة التفكير الصرف ولا في خدمة الفن، ولا تأخذ في اعتبارها المثل المنطقي الاعلى ولا المثل الادبي الاعلى، انما وظيفتها الاولية والثابتة ليست اقامة القياسات المنطقية واختتام الجمل، والعمل وفق التفاعيل الشعرية، انها بكل بساطة، في خدمة الحياة، لاحياة الاقلية بل حياة الكل، وبكل مظاهرها، ووظيفتها بيولوجية واجتماعية (اللغة والمجتمع، ص ١٤).

فما هي الاسلوبية اذن ؟ اننا نقرن هذه الكلمة بالتحري الادبي، اما بالنسبة الى بالي فهي دراسة المؤثرات والتقنيات المعبرة في اللغة كلها - لغة كل الناس. ويعتمد هذا المفهوم تماماً على التمييز بين الخصائص «المنطقية» و «العاطفية» للغة. ان السمة «المنطقية» للغة، التعبير عن الافكار الصرف، اتصال الحقائق في ذاتها، هي امر تجريدي تتحقق فقط في لغة العلم المتكلفة، وبصورة غير متكاملة. ولا يمكن للمرء ان يعيش بالذكاء وحده ! فليس ثمة فكرة صرف تعينه على الحياة. وان فكري «المعاش» مؤلف من شئ آخر غير الافكار الصرف. للغة الحقيقية التي تتغلغل في كل مكان بنشاط وتأثير وأحكام شعورية وأحكام ذات قيمة. ان الحكم الفردي بأن «الارض تدور» يتحول الى حكم ذي قيمة على لسان غاليليو وهو يهتف بين يدي حكامه: «ومع ذلك فهي تدور» لقد ركز سوسير في علم اللغة على النظام غير الشخصي عموماً، اي اللغة اما بالي في علم الاسلوب فيدرس جميع الطرق التي يتحول فيها النظام غير الشخصي الى مادة من النطق البشري الحي.

وتتجلى طريقته في اعتبار جميع هذه الخصائص الحية للغة انحرافات عن القاعدة. وقد استعمل بالي اولاً كلمة «عاطفية» لوصف مثل هذه الانحرافات، غير ان ذلك اثبت انه ضيق جداً، ثم صار يتحدث عن مزايا «عاطفية ومعبرة». وكانت القاعدة الاولى المقترحة هي: «الصيغة المنطقية والفكرية للتعبير التي يمكن للمرء ان يدعوها لغة التجريد او لغة الافكار الصرف». وعلى ذلك الامر تضبط الخواص العاطفية للغة. وتسد الصيغة البسيطة مسد القاعدة التي توضع عليها الصيغة التي تتسم بالتشوق والشعور والسرور والاستياء والاستحسان والاستهجان. ولكن هناك فئة اخرى من الخاصيات التي تتطلب الملاحظة.

وهي ليست خاصيات عاطفية في المقام الاول بل خاصيات اجتماعية. ان صيغاً معينة من التعبير توحي ببيئة اجتماعية معينة - شعبية او مهذبة او مثقفة او قروية او غير ذلك. ويدعو بالي ذلك بالمؤثرات المستعيدة وهذه المؤثرات المستعيدة للعواطف لايمكن ان تتحقق الا بوجود قاعدة تستند اليها ايضاً وهي اللغة المشتركة التي لاتشوبها اية موحيات اجتماعية. وبين هذه اللهجات التي تستعيد في الذهن بيئة معينة يدرج بالي اللغة

المكتوبة واللغة الادبية واللغة العلمية واللغة غير الرسمية. ان المحصلة الكلية لمثل هذه التحريات المطبقة على مجتمع لغوي واحد هي اعطاء وصف للمصادر اللغوية المعبرة الكاملة في مجملها. وقد قام بالي بذلك في الفرنسية في «بحث في الاسلوب الفرنسي»، وفعل (ماروزو) الشئ نفسه في اللاتينية في «بحث في الاسلوب التطبيقي في اللاتينية» ان دراسة وسائل اللغة التعبيرية هي الهدف الرئيسي عند بالي.

ومن الواضح ان في هذا شيئاً كثيراً مما يهم طالب الادب، فهو ما ان يوجه عنايته الى نسيج الكلام اللغوي وتفصيله حتى يكون مهتماً بهذه التحولات بالضبط. ولكن بالي بوصفه عالماً لغوياً يرفض هذا الانتقال بجلاء:

«هناك هوة واسعة لايمكن عبورها بين استعمال اللغة عند الفرد في ظروف عامة مشتركة مفروضة على جماعة لغوية كاملة واستعمالها عند شاعر او روائي او خطيب. واذا وضع المتكلم في الظروف نفسها مثل جميع اعضاء المجموعة، فانه تبقى في قيد الوجود بسبب من هذه الحقيقة بالذات، تبقى قاعدة يمكن للمرء ان يقيس بواسطتها انحرافات التعبير الفردي: بالنسبة الى الاديب تكون الظروف مختلفة تمام الاختلاف: انه يقوم باستعمال طوعي وواع للغة... وهو ثانياً، وفوق كل شئ، يستعمل اللغة بقصد جمالي، ويناضل من اجل ابداع للجمال بواسطة الكلمات كما يفعل الرسام بالالوان، والموسيقي بالموسيقى» (مقالة في الاسلوب الفرنسي، ١٩)

ولكن هذا الامر يمكن ان يثير التساؤل حول صحته. قد يرفض بالي شخصياً وان يوسع اهتماماته لتشمل الادب. ولكن ليس من المؤكد كما يفترض بالي، ان مثل هذا التوسع لايمكن ان يتم. ومقابلته بين الكلام العفوي في الحياة العامة والكلام الطوعي الواعي في الانشاء الادبي ليست مطلقة باي شكل من الاشكال.

فيختار بعض المتكلمين كلماتهم بعناية، ويكتب بعض الادباء بعفوية عظيمة، وحركة. ان حجته بان المغزى الجمالي يقدم بعداً جديداً للغاية في اللغة، وينزعه من جميع الاهتمامات الاعتيادية لهي حجة هائلة وان اجراء ضبط عدم التماسك لهو مسألة اصيلة تماماً. يوضع الادب جميعاً، كما كان سابقاً..، في فترة فاصلة، تمييزاً له عن المحادثة الحقيقية. ولكن جميع الوقائع، في الفترة الفاصلة، التي خطت خارج ذلك ماتزال فعالة. والصفات المؤثرة، والصفات المثيرة للعواطف في البيئة، ترد في الادب كثيراً كما ترد في الكلام العام. ولذلك يبدو ان تحديدات بالي غير ضرورية. وان الملاحظة الدقيقة والمفصلة الخاصة بالمعنى والتركيب التي يطبقها على الكلام الشائع يمكن ان تطبق ايضاً على الادب ويمكن للاعمال الادبية ان تفيد منها.

لقد رفض بعض تلامذة بالي ان يحذوا حذوه في هذه النقطة فيوضح مارسيل كريسو في مؤلفه الاسلوب وتقنياته (١٩٤٧) هذا الانفصال: «لقد كنا على اتفاق مع بالي حتى اليوم ولكننا سننفصل عنه الآن. فالعمل الادبي بالنسبة الينا هو وسيلة اتصال بكل بساطة، وان كل الجماليات التي يضفيها الكاتب على العمل الادبي ليست اكثر من وسيلة لضمان اهتمام القارئ بصورة اتم. لعل هذا الامر اكثر تنظيماً مما هو في الاتصال

السائد، ولكنه ليس نوعاً مختلفاً، ويمكن ان نقول ان العمل الادبي هو ميدان علم الاسلوب بلا منازع، لان الاختيار فيه اكثر «طوعية» واكثر «وعياً». ص ٣»

ولكن بالرغم من ان كريسو يخطو خطوة داخل ماعتبره بالي هوة لايمكن عبورها، وبالرغم من انه يفيد من الامثلة الادبية ويناقشها. فانه لايتوغل بعيداً في مجال عمل الاديب. انه يحلل الابداعات الادبية، ولكنه لايحاول القيام بتحليل العمل الفني وبعد هذا فان عمل هذه المدرسة ينتمي الى علم اللغة وليس الى الادب. وان ما يمكن ان تفيد الدراسات الادبية منه هو تقنية الملاحظة اللغوية المضبوطة. والوسيلة الوصفية مع شئ من الطموح نحو الكمال. لوكان للنقد العملي الانكلوامريكي مثل هذه الاسس لوجدنا قدراً اقل من الامور النزوية المجردة، وتتبعاً اقل للافكار الغريبة الطارئة كيفما اتفق، ومحاولات اقل لتفسير الظواهر الادبية باستعمال المصطلحات السائدة في فترة ما ويتحدث بالي عن الاسلوبية باعتبارهما علما، ودراسة الاسلوب الادبي لايمكن ان تكون كذلك قطعاً. ولكن محاولة اعطائها نوعاً معيناً من القاعدة العلمية وشيئاً من الاساسي في المعرفة المنظمة التي يمكن اقامة الدليل عليها، يمكن ان يجعلها اقل انسياقاً وراء المصادفة والاعتباطية مما كانت عليه.

ـ ٣ ـ الاسلوبيـــة الادبيـــة طرقهـــا ومشكلاتـها

الاسلوبية والفن الادبي:

ان ميدان الاسلوبية الادبية فسيح جداً لايتسع المجال هنا للقيام بتسجيل منتظم لنموه لان التطورات حصلت في اقطار متعددة ـ بصورة متوازية او متداخلة او متبادلة. وسوف اوجز فيما يلي الموضوعات والمشكلات التي تسعى الاسلوبية الادبية في تناولها.

يمكن ملاحظة تباين واضح بين الطرق الدقيقة والمفيدة في مدرسة (بالي) للاسلوبية وبين النهج الواسع نسبياً لدى اولئك المهتمين بالادب باعتباره فنا. لقد كان (بالي) واتباعه مهتمين بتأسيس نظام عام للامكانات الاسلوبية التي يمكن تطبيقها في كل عمل ادبي، وكذلك يمكن تطبيقها في جميع انماط التعبير اللفظي وقد كان عماد نظامهم اقامة قاعدة يمكن قياس الانحرافات الاسلوبية بموجبها. وهي عرضة للتساؤل من وجهة النظر الادبية لأنها تجعل اللغة الوصفية دونما تلوين نموذجاً للغة كلها. قد تكون تلك وسيلة منهجية منطقية ولكن يبدو ان في ذلك شيئاً من الانحراف، مادام (بالي) قد اظهر ان اللغة (الطبيعية) ليست من هذا القبيل. ويمكن رؤية التباين في عمل بعض الكتاب الجرمانيين الذين ليست مسألة مراجعهم الاولية قاعدة او طريقة بل الكيان الكلي لعمل فني ادبي تتجلى الصعوبة هاهنا في تمييز اي شئ يمكن ان تطلق عليه «الاسلوبية» على وجه التخصيص.

كيف يختلف البحث الاسلوبي الجيد التعبير عن الميدان الفسيح غير المنظم للنقد الادبي ـ نقد الانواع الاعتيادية او الانطباعية او الادبية المحض، الذي كان من المفروض ان تدخل الاسلوبية التحسينات عليه ؟.

ويمكن تصوير ذلك في عمل «كارل فوسلر» وهو كاتب يتمتع بمعرفة واسعة ومتنوعة. ان مؤلفه المتضمن عن دانتي (الكوميديا الالهية ١٩٠٧ ـ ١٩١٠) بحث عميق مفصل في جميع المسالك المتنوعة لثقافة القرون الوسطى التي اشتركت في تكوين فكر دانتي، وان الفصل الطويل عن شعر «الكوميديا الالهية» هو محاولة اعطاء تحليل اسلوبي للقصيدة بكاملها. غير ان محاولة بهذا الاتساع الهائل تكاد بالضرورة تفتقر الى الدقة والخصوصية اللتين يتطلبهما التحليل الاسلوبي. ولا يوجد شئ متميز في الطريقة التي توجه احداث «الكوميديا» والتعليق على قوتها ونظامها وترتيبها العاطفي ـ انها تعليق ادبي تراثي من نوع عادي. ويبدو أن «فوسلر» استبدت به فكرة التحليل الباطني للعمل الادبي، دون القدرة على تقرير تاثيره المضبوط وهدفه. ان كتابه عن «بنفينوتو

جليني» هو في جوهرة دراسة سايكولوجية. ويهتم فوسلر في مؤلفاته الاخرى بدراسة المزايا القومية كما يعبرعنها الاسلوب (فـ«روح اللغة» تشغله الروح الالمانية لدرجة كبيرة بحيث لايناسب هذا الامر القراء غير التيوتونيين). والاستنتاج الذي توصل فوسلر اليه ويشاركه الاخرون فيه هو ان التحليل الاسلوبي يتطابق مع النقد الادبي في شكله «الموضوعي». انه مجرد نقد ادبي مع استبعاد عنصر التفضيل الشخصي الاعتباطي.

وهناك طريقة. اخرى في تعريف الاسلوبية تجدها في مقالة (هاتز فيلد) التي جعل لها عنواناً ثقيلاً: «النقد الاسلوبي فقه لغوي يهتم بالفن». لقد اشير، في الحقيقة، الى الفرق في العنوان نفسه: التحليل الاسلوبي هو بكل بساطة فقه لغوي بالمفهوم الالماني التراثي (اي الدراسة الادبية واللغوية). مع اضافة البعد الجمالي الى ذلك ان الاسلوبية لدى «بالي»، وفقه اللغة المقارن لدى «مايرلوبكه» ينكران بشدة الاعتبارات الجمالية. واذا اعدنا توجيه جميع خطوط البحث، او بعضها، نحو الامور الجمالية، كان لدينا اسلوبية ادبية. غير ان هذه الاعتبارات المنهجية سرعان ماتصبح عقيمة للغاية. دعنا نوضح الموقف بصورة اكثر جلاء وذلك بالتفكير في الموضوعات الفعلية التي استقصتها الاسلوبية.

وسائل تعبيرية خاصة

ان اقرب الدراسات الى مناهج (بالي) ومدرسته هي دراسة الوسائل التعبيرية الخاصة، ويتجلى ذلك في عمل (كريسو) و (ماروزو) وعلماء اللغة لجزء من الوسيلة لاكتساب المعرفة الاسلوبية العامة، وهي العدة الاسلوبية للغة ما. اذا غيرنا النص ودرسنا الوسيلة الاسلوبية الخاصة المستعملة في عمل فني شخصي، او عمل كاتب شخصي، فاننا سنكون في الحال ضمن المجال الادبي، اننا نتساءل: كيف يستعمل تشكيل خاص للغة لغرض جمالي خاص، او بواسطة اية وسيلة لغوية يتم انجاز الغرض الجمالي الخاص. ان دراسة الانواع الخاصة للمجاز، والاختيار الخاص لبناء الجمل، تدخل تحت هذا البند. وانني احاول تغطية نطاق هذا الضرب من العمل وتنوعه. فيما يخص هذه الدراسة وجميع انواع الدراسة الاخرى المشار اليها في هذه المقالة، تترتب ان يحال القارئ الى كتاب «هاتزفيلد» القيم «ببيلوغرافيا» الاسلوبية الجديدة بصدد اللغات الرومانسية وكتاب «الاسلوبية الانكليزية»: ببيليوغرافيا تاليف بيلي وبيرتن. والآن، لنأخذ على سبيل التوضيح دراسة احد المناهج الاسلوبية الخاصة المسمى «الاسلوب الحر غير المباشر».

ان التميز النحوي الاعتيادي بين الكلام المباشر وغير المباشر امر معروف لدى الجميع. ولكن لوحظ وجود شكل آخر في الرواية، شكل يكون فيه السياق، والتركيب الشامل، هو الكلام المباشر، في حين يسمح ايضاً ببقاء عدد من العناصر: (بناء الجمل والمفردات) قد يبدو ذلك امراً تافهاً للطالب الادبي الاعتيادي، غير انه يبدو في عمل عدد من

الروائيين منهجاً مستخدماً باصرار، وله نكهته الخاصة المميزة. وهو مألوف لدى جين اوستن:

«ماكادوا يجتازون البوابة الرئيسة ويلحقون بالعربة الاخرى حتى وجدت ان الموضوع قد انقطع فجأة. فمسك (ايلتن) يدها وطلب اليها ان توليه انتباهها، وراح يغازلها بعنف: **انه يغتنم الفرصة الثمينة، ويعرب عن عواطفه التي يترتب ان تعرفها في الحال، مؤملاً ـ خاشياً ـ مستعدا لان يموتَ لو انها رفضته، غير انه كان يعلل نفسه بالآمال ان تعلّقه الحار وحبه الفريد وعاطفته المنقطعة النظير لايمكن ان تفشل جميعاً في ان تجد لها بعض التأثير لديها، والخلاصة، انه يوطد العزم على ان يجد لديها قبولاً عاجلاً وبصورة جدية».** (‹ايما، الفصل ١٥)

ان هذا العرض، شكلياً، سرد موضوعي انه السرد الوارد باعتباره حقيقة واقعة، غير ان الاجزاء المطبوعة بالحرف الاسود تنحرف عن هذا فهي صياغة جديدة لما قاله «مستر ايلتن» فعلاً، وان التعبير هذا بكل غرابته وتقليديته ليس لجين اوستن، ولالإيما، بل هو لايلتن. على انه يماثل السرد في ناحية بناء الجمل: «لقد وجدت مستر ايلتن يغتنم الفرصة الثمينة ويعرب عن عواطفه» الخ... وكان من الممكن ان يقدم ذلك بطريقة الكلام المباشر: قال ايلتن: «انني اغتنم الفرصة الثمينة فيترتب ان تعرفي عواطفي تجاهك في الحال، وانني اعلل نفسي بالأمل في ان تعلقي الحار لايمكن ان يفشل في ان يجد له بعض التأثير لديك». وفي اماكن اخرى تقدم جين اوستين مثل هذه الاحداث بهذه الطريقة. ومن الناحية الاخرى، يمكن ان يتم ذلك على شكل سرد موضوعي:

«لقد وجدت مستر ايلتن يغازلها بعنف» الخ.. ويمكن ان تستمر القطعة هذه بالطريقة الموضوعية غير المنحازة. وان مافي ايدينا فعلا، هو شكل وسط بين الاثنين.

لقد لاحظ بالي ذلك الشكل لاول مرة في مقالة له عام ١٩١٢ وسار في برنامجه وصار يدرس ذلك باعتباره ابتكاراً لغوياً سائداً. وبعد ثماني سنوات لاحظ «بروست» في مقال له في مجلة «نوفيل ريفوفرانسيز» استعمال فلوبير لهذا الاسلوب، دون ان يعلم ان ذلك قد لوحظ قبله، وقد اجابه «أ. تيبوديه» في رسالة له. وبعد سنتين اخرج دراسته عن فلوبير. وفي الفصل الرائع عن اسلوب فلوبير يحتل نقاش هذا التأثير الخاص مكانة متميزة. ومنذ ذلك الحين نشأ ادب ضخم بهذا الصدد. (انظر «اولمان»الاسلوب في الرواية الفرنسية» ص ٩٤ ـ ٩٨). وقد وجد ان الشكل يعود الى لافونتين، ويصبح اكثر بروزاً في اواخر القرن الثامن عشر، وكاد يكون ممارسة قياسية في الادب القصصي للقرن التاسع عشر، سواء في الفرنسية، او الانكليزية او الالمانية.

وكان الكثير من نقاش هذه الطريقةتحليلاً تقنيا لمختلف مظاهرها في تركيب الجمل وبعضه تافه، غير ان الطريقة. عموماً لها اهمية ادبية واضحة. ومن الجلي انها ترتبط بالميل لتقليل دور الرواية القادر على كل شئ، من اجل تجسيد وجهة نظر الشخصيات في بناء الرواية. لذلك فهي جزء من الحركة العامة في الادب القصصي منذ اوائل القرن

التاسع عشر فصاعداً، ويمكن جعل ذلك ممتعاً بطرق مختلفة، ويمكن ان ينبثق من الرغبة في التقديم اكثر من الرغبة في الاخبار عن احداث القصة. ويمكن ان يكون وسيلة لمعالجة ذاتية الشخصيات، وتصوير حياتها الداخلية، في الوقت الذي يحفظ مقداراً من السيطرة الابداعية اعظم مما يمكن القيام به باستعمال الكلام المباشر البسيط. وهذه هي الحال في الغالب فيما يخص فلوبير. وقد يوجد ذلك من اجل اضفاء نكهة من الحيوية ولونٍ على العبارات ذات السرد الوظيفي المجرد:

«ظل (مستر ويستن) نصف ساعة في دهشة واسف، غير انه اخذ بعد ذلك يدرك ان مجيٌ (فرانك) بعد شهرين او ثلاثة اشهر سيكون افضل خطةً، **واحسن وقتاً، واجمل جواً**، وانه سيكون قادراً دون ادنى ريب، ان يمكث معهم مدة اطول مما لوجاء في وقت ابكر». (إيما الفصل ١٨)

ان الكلمات المطبوعة بالأسود بنغمتها العامية الفجائية، المرحة، هي من الواضح كلمات (مستر ويستن)، وقد قدمت وكأن متكلماً نشيطاً راح بصورة شبه لاشعورية عند تقليده في سرد الاحداث وحديث الآخرين. ولعل اهم من ذلك كله، الاسلوب الحر غير المباشر، مع تنظيمه، وجهة نظر المؤلف ووجهة نظر شخصياته، الذي يصبح اداة لنقل السخرية، لذلك فانه واحد من اهم الوسائل التي يمكن للمؤلف ان ينقل احكامه وتقييماته بدون تعليق مقحم بصورة واضحة. ان تفحص طرق فلوبير (من جانب بروست وتيبوديه واولمان وغيرهم) قد بين ان هذه الوسيلة اصبحت جزءاً متكاملاً من بنية نثره، ونهجاً يحصل بواسطته على بعض من التأثيرات المتميزة. لقد اقنعني تفحص طريق جين اوستن بأن الشئ نفسه يصّح معها. ولايمكن اثبات اي من ذلك بدون التمعن المفصل للتقنية اللفظية التي ندعوها بالاسلوبية.

في حقل الرواية، هناك نوع من التحري اكثر اتساعاً الا وهـو دراسة الطريقـة السردية عموماً ـ المتكلم مقابل الغائب، السرد المباشر يقوم به قاص «عليم بكل شئ»، او استعمال وجهة نظر الشخصيات، الحوار الداخلي، طرق «تيار الوعي» وهلم جرا. ان الدافع لمثل هذه الدراسات كان قد عرضه بصورة واسعة هنري جيمز في مقدماته، وهناك مثال حديث هو دراسة «وين بوث» الشاملة الرائعة بعنوان «بلاغة الادب القصصي». اما في الشعر فكان الميل اشد نحو دراسة المؤلفين افراداً، غير ان استخلاص صفات، مثل «النكتة» و «المفارقة» التي كان لها دور كبير في النقد الشعري الحديث، لهو ايضاً دراسة في الوسائل الاسلوبية الخاصة. ومرة اخرى فانه يمكن ملاحظة الانفصام بين الاسلوبية والنقد العام. تسعى الدراسات الاسلوبية. شكلياً ان تكون حيادية او موضوعيـة وفي النقد الاكثر عمومية غالباً ماتكون الملاحظة والتحليل في خدمة غاية اخرى. وما دامت هناك احكام تقليدية لابد دوماً من اعادة فحصها، وما دام كل عصر له متطلباته الخاصة به فلا بد ان يكون ذلك دوماً كذلك، غير انه يترتب ان يكون ذلك احد وظائف الاسلوبية في معناها الاضيق من اجل اعطاء النقد المغرض مادة صلبة للعمل فيها.

ان الوسائل الاسلوبية الاخرى التي يمكن دراستها بطرق مشابهة تكاد لاتحصى: ترتيب الكلمات، التكرار، الانماط الايقاعية والموسيقية، الاستعارة، المجاز، اللون، المحلي، والتاثيرات المنسجمة المتزامنة. من الواضح ان بعض تلك الامور ذات مدى ومركزية اعظم من الاخريات: غير انه يمكن ان نجد عموماً ان اية خصوصية اسلوبية بارزة الى درجة اصيلة وملحوظة لدى كاتب معين يمكن ان تكون مفتاحاً لنهجه الفني. يميل نقاد الادب الذين لم يعتادوا التحليل الاسلوبي الى الشك في اهمية مثل هذه الدراسات انها في الحقيقة غالباً ماتبدو غير واعدة من الخارج. ولا يعرف المرء قيمتها كطريقة للنفاذ في العمل الفني إلا اذا استخدمها هو، والأفضل، اذا قام بها بنفسه. ويجب ان نضيف ان كثيراً من هذه البحوث الاسلوبية. مقصور بصور عامدة على الملاحظة والتحليل والتسجيل.

وهي تعطي انطباعاً عن عدم الكمال للناقد الواسع الادراك. وتصبح دراسات ادبية موثوقة فقط لدى استعمال الملاحظة اللغوية، عندما تستخلص النتائج منها والتي تنورنا بشيً من الاهمية عن طبيعة العمل ومعناه الكلي.

الاسلوب الشخصي:

ان اكثر الامور المألوفة في دراسة الاسلوب هي دراسة الاسلوب الشخصي لكاتب من الكتاب. وان التاكيد الرومانسي على الاسلوب باعتباره التعبير عن الشخصية الفردية قد نبّه لذلك حتى القراء غير الادبيين، وان الانتقاص من النظرة التعبيرية ـ ما بعد ـ الرومانسية قد وضع هذا المنهج الخاص موضع الريبة. غير انه ليس ثمة حاجة الى عبور من هذه الدراسة الادبية الى السيرة المحظورة، وفي الحقيقة ان دراسة الاسلوب الفردي يمارس عالمياً على مستويات متنوعة من الحنكة التكنيكية. ان العمل الادبي هو بناء لفظي، وحتى الناقد المهتم اساساً بتاريخ الافكار او التضمينات الاجتماعية للادب قلما يستطيع ان يتخطى العموميات بدون الانتباه الى الطريقه التي تستعمل فيها الكلمات، ويمكن ان نسأل مرة اخرى: كيف تختلف دراسة الاسلوب عن النقد الادبي العام ؟ ان الجواب العريض لذلك هو ان في كثير من انواع النقد الادبي قد يكون الانتباه الى البنية اللفظية متقطعاً، وغالباً مالاينتبه الى نفسه، وغالباً، مايكون غير منتقد لوسائله الخاصة. ويبدأ كثير من النقاد من السيرة او من تاريخ الفكر ويصلون الى دراسة العمل الادبي نفسه عند النهاية فقط. ان السمة المميزة للدراسة الاسلوبية انها تبدأ من العمل الادبي نفسه، ومن الكلمات والطريقة التي ترتبط في القطعة الكتابية الخاصة. وليس ثمة حدود يُحظر على طالب الاسلوب تجاوزها. ولكنه يبدأ في الاقل من نقطة ايجابية يمكن تحديدها.

ان من يبدأ النظر في هذه القضايا سوف يذهل في الحال للمقدار الهائل من امثال هذا العمل في اللغات الرومانسية وقدرتها في اللغة الانكليزية. ان الميل الى الفصل بين الدراسات اللغوية والادبية في العالم الناطق بالانكليزية يعني ان القلة من طلبة الادب نسبياً قد كانوا راغبين في البدء من التفكير العميق باللغة. وفي الحقيقة، ان التفكير بلغة الكاتب يأتي في الغالب على شكل (كريمة) فوق (الكيك) بعد التعامل مع كل وجه من وجوه عمله. ان ادعاء الاسلوبية يستقر اساساً على فرضية ان ابعد مجالات فن الاديب، واعماق تجربته العاطفية، وشموخ التبصر قد عبر عنها فقط بطريق الكلمات ويمكن فهمها فقط بطريق تفحص فنه اللفظي. وحتى لو سلّمنا بهذا الادعاء، فيجب نسلم ايضاً بان هناك صعوبة حقيقية في الانتقال الى هذه الاعتبارات الاوسع من الملامح الخاصة للمفردات وبناء الجمل التي يبدأ بها دارس الاسلوب عموماً، وانّ الطرق المختصرة للانواع المختلفة امر ممكن حصوله. وان معدات الدارس اللغوي غالباً ما تختلف عن معدات الدارس الادبي، فالاول يميل الى الملاحظة الايجابية، والثاني يميل الى ا. دراك الحدس والتأمل. وبعيداً عن هذه الفروق المزاجية لهذا النوع، توجد مصاعب حقيقية في الطريقة.

واننا نميل الى درجة عضال الى الظن ان الافكار حقيقة مطلقة وان الكلمات ثوبها الطارئ، ولعل لهذه النظرة مبرراً معتبراً في مجالات واسعة ولعل الكاتب الشارح الذي يعمل في نطاق عرف راسخ لايعرض شيئاً ذاتياً او متميزاً في طريقة تناوله الكلمات ولعله يقدم مادة قليلة لدارس الاسلوب من اجل العمل فيها.

وحتى عندما يدرس الطالب الادبي كاتباً حالياً فانه قد يجد في الغالب انه قد تدرب قليلاً في ادراك العلاقة المتبادلة بين الصفة الادبية المدركة بالبديهة والوسيلة اللفظية الدقيقة التي تحدث بواسطتها. ان هذا النوع من التدريب بالضبط هو الذي نقر دراسة الاسلوب تقديمه. ولكن يجب الاعتراف أن بعض الوقت قد مرّ قبل ان تصل دراسة الاسلوب الى هذه النقطة.

لدينا في احد الاطراف المنهج اللغوي البحت وهو يميل الى العمل بالتراكم، بالبيان المفصل للصفات الاسلوبية لمفردات المؤلف، وتراكيب الجمل وخصوصيات بنائها، والمجاز وغير ذلك، مسجلة وفق مخطط مقرر سلفاً. ولم تستخلص نتائج ادبية في عمل اقدم كثيراً من هذا القبيل. وان مالدينا فعلياً هو تراكم من البينات التي يمكن ان يستند اليها مثل هذه النتائج وليس اكثر من ذلك. وان التأثير الابعد لهذا الاجراء هو انه في البيان المفصل قد يكون كثير مما هو مسجل مضيعة للوقت فعلياً. وان كثيراً من المزايا الموصوفة ليس فيها من الخصائص المميزة شئ، ولا تؤدي الى زيادة في الفهم الادبي، وان كثيراً مما قدم ليس ثمرة الملاحظة الموثوقة وأنما ينتج من التطبيق الميكانيكي لخطة مقررة. انها هيمنة مثل هذه الدراسات التي اما ينكر فيها مثل هذا البعد الجمالي او لم يُتوصل اليه، مما أدى الى بروز الشك في العمل الاسلوبي بين طلبة الادب. وان كثيراً من ذلك سوف

يعتمد بصورة طبيعية على طبيعة الكاتب المدروس. ان الروائي الهين مثل «ترولوب»قد لايهب في الوهلة الاولى الا قليلاً من المادة لاجل التحري الاسلوبي. ولكن ينبغي ان نتذكر ان روح الدعابة لديه، وانسانيته وفهمه للمجتمع في عصره وكل الصفات التي تجدها لديه، قد جسدت بطريق الوسيلة اللفظية ويجب لذلك ان تنفتح مبدئياً للتحري اللفظي. اما في حالة الكاتب المعقد والصعب مثل «مالرميه»، فانه من الجلي يتطلب التحري الاسلوبي.

ويحتاج بناء جمله ايضاحاً لكي يكون مفهوماً. ويظن ان مفرداته غالباً ماتكون نقية للغاية واننا بحاجة لمعرفة المصادر التي استقاها،وغالباً مايقال ان اسلوبه قد تاثر كثيراً بدراسة الانكليزية. غير ان الطالب سيحتاج الى معرفة ما اذا كان هذا الامر فعلاً كذلك،ما اذا كان بناء الجملة الانكليزية يقوم حقاً باي شئ لتفسير السلوك الاستثنائي لجمل مالرميه. لقد قام «ج. شيرر» بتحري هذه القضايا في دراسته الرائعة التي، رغم عدم اخذها المعاني. بعين الاعتبار، وعدم اخذها المغزى الكلي واهمية فن مالرميه، تنجح في كونها مقدمة تمهيدية لاغنى عنها لكل فهم اوسع. ومادام الكثير من المغزى الكلي لدى مالرميه قد حققه في صراعه المعقد مع وسائل التعبير، فان دراسة محددة متأنية مثل هذه الدراسة يمكن ان تكون ذات اهمية ادبية عظمى.

وفي الطرف الاقصى الآخر من هذه المناهج اللغوية لدينا النقد الادبي الذي يتناول القضايا الاسلوبية في طريق غير نظامية للغاية. ان مثل هذا النقد عرضه لتوجيه اسئلة بدون اقتراح اية وسيلة جديرة بالقبول للاجابة عنها، في الوقت الذي يبقى من جهة اخرى غير مدرك ان هناك اسئلة حقيقية يمكن ايجاد اجوبة يسهل التحقق منها تقريباً. ان هذا النقد في احسن الاحوال قد يحرز استبصاراً حدسياً او يبلغ قيمة منهجية في تغيير اتجاه الافكار الادبية، ان مقالات تي. اس. اليوت. عن «مارفل» والشعراء الميتافيزيقيين و «درايدن» هي من هذا القبيل. وهذا النقد في اسوأ الاحوال ليس الا رأيا مغرقاً في ذاته. ونضرب مثلاً على ذلك مقالة «ف. ليفز» الشهيرة عن شعر (ملتن). ان هذه البرحاء الغريبة التي كانت مقبولة باعتبارها مشاركة في الادب لهي دليل على المستوى الفكري الذي هبط اليه النقاش الادبي في انكلترة في غضون الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن، ان التحليل الاسلوبي يجب ان يبدأ بالخضوع للعمل كما هو في حد ذاته. وان مقالة (ليفز) تبدأ من حكم اعد سلفاً ـ حكم ثانوي، مادام اقتناعه ان (ملتن) قد ازيح عن مكانه انما هو مجرد تبسيط في الافكار التي حققها تي. اس. اليوت في المقالات المذكورة آنفاً. ان ادانة اسلوب (ملتن) يؤيده التحليل او الوصف الدقيق. لقد قدم اقتباسات طويلة ولكن لم يفصل شيئاً بصددها. والقول الفصل لاستاذ المدرسة القديمة ان (ملتن) كتب بلغة انكليزية كأنها لغة لاتينية لهو قول مكرور ولكن لم يقدم اي دليل على بناء الجمل، غير ان الحجة تدعمها البلاغة بصورة كاملة بطريقة اخرى. ان النموذج المقترح مقارنته بـ (ملتن) هو (شكسبير) اي مقارنة شاعر ملحمي شاعر درامي، بشاعر يكاد يكتب عن

احداث وموضوعات بعيدة عن هذا العالم كلياً يقارن بشاعـر يكاد يكتب عن احـداث وموضوعات من صميم الارض تماماً. اذا كان هذا نقداً، فان التمييز بينه وبين التحليل الاسلوبي سيكون واضحاً ومع ذلك فان هذا سوف يحول فكرة النقد الى امر غير معقول، ولكن من العدل ان نضيف ايضاً ان هناك امثلة كثيرة في الوصف النقدي تبدأ من رأي متحيز او من الرغبة في اثبات نقطة ما على غير ما يفعل المحلل الاسلوبي، ولكنها تقوم بمحاولة صادقة للفهم: وبعض هذه الامور قام بها «ليفز» نفسه.

ان دراسة الاسلوب المؤثرة لابد ان تستمر في مكان مابين هذين الامرين. بين الخط المتزمت لعلم اللغة والنقد الموضوعي. انه لمبدأ في النقد الحديث جداً ان يتضمن الوصف تقييماً، غير ان ذلك امر مشكوك فيه. ان النقد الدقيق والمحـايد[1] في التقييم ليس امـراً مستحيلاً ولا امراً غير نافع. ويكاد الوصف الاسلوبي يعتمد الى درجة يتعذر اجتنابها على المقارنة بنموذج يعتبر قاعدة سويّة، ويجب ان يكون هذا النموذج وارداً. فلسفة الروائي يمكن النظر اليها في ضوء لغة الحياة العامة. ولكن فيما يخص الشاعر الملحمي في التراث الكلاسيكي فان الحديث في هذه المواضيع لن يكون له الا معنى ضئيل. وليست دراسة الاسلوب بحاجة الى الحذلقة الثقافية او الاسـراف في المنهجية المقصـودة. ان النقاد الفرنسيين بخاصة يقدمون امثلة كثيرة مشرقة على دراسة الاسلوب دراسة مفعمة ذلك الاحساس العظيم بالمسؤولية تجاه اللغة الذي يتفوق فيه النقاد الفرنسيون عموماً على الانكليز، وموجهة ايضاً برشاقة ووضوح المقـالة الادبية الخـالية تمـاماً من التنـطع واللهجية الحرفية. ويمكن بطبيعة الحال ان يتم الشئ نفسه بطريقة اكثر تقليدية وحرفية ان الكتاب الالمان بصورة خاصة يميلون الى خدمة المنهج، ويعنون به اكثر مما يعنون بالقارئ المثقف العام. وان ماينبغي ان تتصف به الدراسات الاصيلة للاسلوب الادبي عموماً هو الا تكون مجرد فهارس للسمات اللغوية، وانما توجه الى فهم العمل الفني.

ان مثل هذه الدراسات عرضة الى ان تترك قائمة البيانات المفصلة الكاملة وان تكون اكثر انتقائية في طرائقها. ولكن كيف يتم انتقاء المزايا الاسلوبية لاجل الفحص مبدئياً ؟ هناك دائماً خطر الانتقاء الالزامي المجرد للمزايا التي يصادف ان تستوقف رقيباً خاصاً، لاسباب عرضية او ذاتية. ويمكن في الغالب تحـاشي ذلك بوضـع دراسة الاسلوب الفردية في اطارها التاريخي ويقارن التعبير الفردي للروائي بالكلام الشائع او الاسلوب السردي العام لزمانه، ويمكن ابراز التعبير الفردي للشاعر برؤيتـه على انـه انحراف عن الممارسة العامة للمدرسة الادبية، كما نقارن، مثلاً، لغة (جيـرارد مانـلي هوبكنز) بعمومية لغة الشعر الفكتوري. ومن الجلي انه اذا اعطى ذلك نتائج نافعة فمن المهم اختيار الاطار الصحيح للاسناد بيد اننا يمكن ان نناقش الامر بطريقـة مختلفة تماماً، فيمكن ان يقال ان اية نقطة في المادة الادبية يمكن ان تكون وسيلة للوصول الى عمل المؤلف وان اي منهج اذا طبق بصورة جيدة فانه سيؤدي الى صميم ذلك العمل. ان

مقالة ممتعة للغاية بقلم (جورج رُسْتريفور - هامتن) بعنوان (المقالة الواشية) تتوصل الى ملاحظات نفاذة عن شعراء انكليز معاصرين بتفحص استعمالهم لاداة التعريف. ان اكتشاف السمات الاسلوبية الناجحة لهو عموماً مسألة تجربة وموهبة حدسية.

من المناسب ان نسأل ماذا ينبغي ان يكون هدف دراسة الاسلوب الفردي ؟ ان كثيراً من العمل اللغوي الذي ناقشناه يبدو غير مضطرب بهذه الاعتبارات، ويبدو انه يعتبر دراسة الاسلوب غاية في حد ذاتها، ويكون راضياً بمجرد درج خصوصيات تعبير المؤلف. وقلما يمكن، على هذا الاساس، تمييز الطرق المجردة من الصفات المعبرة المهمة. او العادات التافهة والعرضية من وسائل التعبير الخيالي المهم العميق. واذا تخطينا تلك الحدود، فلعل اوضح الاهداف واكثرها في دراسة الاسلوب الفردي كان هدفاً سايكولوجياً - واذا اردنا ان نرى حزمة من المزايا المعبرة جزءاً من المجموع الكلي، فان المجموع الكلي الذي يبدو بصورة اشد وضوحاً انه يقدم نفسه هو شخصية المؤلف. ان فيض المرح والمعرفة الساخرة، والصياغة اللفظية المسرفة لدى (رابليه) وبرودة اسلوب «لاندور» المرمرية الواعية لذاتها - يمكن رؤيتها كلها بسهولة باعتبارها تعبيرات لنمط خاص من الشخصية، وليس من العسير القيام بعلاقات متبادلة من هذا القبيل، وان مثل هذه الدراسات يمكن ان تكون ايضاً من باب التحليل النفسي، وقد تنتهي بان تأخذنا الى خارج نطاق الادب كلياً. غير ان الموازنة الساذجة لما يبوح به الكاتب في عمله بشخصية تاريخية امر غير مؤكد تماماً. وان الصفاء الجليل لاتجاه «لاندور» الادبي يبدو انه كان في معظمه دفاعاً ضد المزاج الخاص العاطفي المضطرب. وتتحقق لدينا دراسة اكثر منطقية وعطاء اذا غيرنا الاصطلاحات قليلاً، واذا نقلنا انتباهنا من الشخصية التاريخية للكاتب الى شخصيته الخلاقة والى وظيفته الخيالية. ولا يكفي ان نعتبر الاسلوب، اذا تحدثنا مجازياً، الخط (اليدوي) الشخصي للفنان، وان نبحثه كما يبحث دارس الخطوط الخط الفعلي للكاتب. فمحلل الاسلوب الادبي انما يدرس الاعمال الفنية وليس انماطاً منوعة من الشخصية الانسانية. واذا كانت هذه الاعمال نتاج مزاج خاص فانها قد تكون ذات اهمية هامشية، غير ان الغرض الحقيقي لبحث الطالب هو المبدأ الجمالي الذي ينظّم العمل الفني.

واذا كانت الدراسة عن العمل مفرد واحد او دراسات عن اعمال مفردة، فاننا نستبدل، على نحو جلي للغاية، علم النفس بتفحص المصنوع الفني نفسه. يبدأ اغلب النقد بدراسة البناء الرئيسي - الحبكة او الشخصية، الفكرة او الشعور. وان دراسة الاسلوب تبدأ عند الطرف الآخر للميزان بالمظاهر اللفظية الدقيقة. وليس هذا ضرباً من المنهج فقط، فهو يضم نوعاً من الايمان - الايمان الذي يتم بواسطة الفحص الجوهري الدقيق للبنية اللفظية حيث يمكن بلوغ الكيان الصادق للفن الادبي. ويمكن رؤية الحركات بهذا الاتجاه في كل مكان في الكتابة النقدية الحديثة. يرى (ولسن نايت) ان المسرحية الواحدة لشكسبير هي مجاز موسع. ويميل تي. اس. اليوت الى الانتقاص من

اصالة فكر الشاعر واهميته، ويركز الانتباه على وسيلته اللفظية. ان الهدف المنطقي لهذه العملية يجب ان يكون انتباهاً للوسيلة اللفظية اكثر دقة مما يحققه النقد السائر والحدسي. وهذا هو مايهدف الى تقديمه تحليل الاسلوب.

ان دراسة الاسلوب الفردي المعبر عنها بهذه الطريقة قد تتوسع من الوصف اللغوي الصرف من اجل احتواء اي شئ يوجد في النقد العام. ولكن هناك بعض الاستثناءات. ان مقالة «ليفز» عن شعر ملتن هي في الاساس مقالة تفنيدية منحازة في قصدها، وهي لاتهدف الى الوصف الدقيق للغة ملتن وايقاعها بل هي تخطيطية، موحية، عالية التلوين. ولا تهدف ايضاً الى النفاذ بالتعاطف والفهم، الى صميم شعر ملتن، انما غرضها هو تغيير اتجاه الذوق. ان الميول التي من هذا النوع مألوفة جداً في النقد، ولو انها ليست بهذه المبالغة هناك اسباب مختلفة، بعضها نبيل وبعضها اقل نبلاً تجعل الناقد يهدف إلى تثقيف قرائه عن غرض، بدلاً من ان يزيد في فهمهم. ان نقد شاعر ما غالباً ما يكون دعاية مغلفة بعمله الابداعي هو او لعمل اصدقائه، ونقد المنشغل بالمناظرات الادبية لزمانه انما هو دعاية لجماعة او حزب او مذهب فكري.

ان التحليل الاسلوبي يهدف من الناحية الاخرى الى الموضوعية حتى ان بعضهم قال ان غرضه هو المعرفة العلمية للادب. ان جميع الادعاءات لتحويل الدراسة الادبية الى علم امر مشكوك فيه للغاية، فمن الصعب تصور وضعية الامور التي ستصل اليها دراسة اسلوب المؤلف الفرد في الحالة التي لاجدال فيها للدليل العلمي. وسيكون هناك دائماً متسع لتضارب الآراء بصدد توزيع التأكيد والاهمية النسبية للسمات المختلفة الملحوظة، ولكن من الممكن موضوعياً تعيين وجود سمات لغوية معينة، ومن الممكن ترتيب تلك الامور في نظام ملزم منطقياً ونفسياً، ومن الممكن ربط هذه الامور سوية في حجة يمكن ان تبلغ في الاقل درجة عالية من الاقناع ان لم تكن الى حد التحقيق. ولا يرغب احد ان يمسح العناصر المشايعة والتأملية من النقد كلياً، غير انه يوجد كلام كثير يقال بصدد تاسيسها على قاعدة من التحليل والوصف المتفق عليه والممكن اثباته.

سوف نعرض للامكانات والتحديدات بصورة اكثر تفصيلاً في الفصل القادم لدى نقاشنا عمل اصحاب المهنة هذه، ولكن يمكن تقديم بعض التوضيحات هاهنا. ان دكتور جونسن، كاتب النثر، لديه اسلوب متميز جداً، واضح الاختلاف عمن جاء قبله تماماً. وان الطريقة الواضحة لدراسة اسلوبه هي تميزه عن اسلوب عصر «سويفت» و «اديسون». ان بعض ملامح بنائه للجمل، مثل استعماله المتواصل للطباق، تسترعي الانتباه العاجل. على انه عندما نبدأ بالتحقيق في الوظيفة والغرض من تركيب الجمل المتوازن والطباقي، فاننا نطأ في الحال ارضا رخوة. يبدو ذلك للمراقب السطحي انه يماثل شيئاً مؤكداً، سليم الفطرة، منطقياً في عقل (جونسن) غير ان اختباراً دقيقاً يجعل ذلك يبدو اقل احتمالاً. ان كثيراً من طباقه يتحول لدى الفحص ليكون زخرفياً اكثر من كونه وظيفياً، فهو لايكاد يخدم اي غرض تزويقي منطقي، انما يبدو انه وجد، لان جونسن كان يستمتع به. ومن

هنا يمكن ان نذهب لدراسة آراء جونسن النظرية لغرض الانشاء النثري، واعتقاده بأن الحقائق المهمة معروفة كلها مسبقاً، وان وظيفة الكاتب هي عموماً تقديم المألوف بطريقة مدهشة ومؤثرة. ويفسر هذا بعض ملامح اسلوبه النثري الشكلي المتوازن، وليس جميعها. وهناك مقدار كبير متروك يبدو انه يحتوي عنصراً من التلاعب المجرد بالالفاظ وبهجة في الصياغة اللفظية من اجل ذاتها، بهجة يسيّرها دائماً عقل متزن، مسؤول، متكيف خلقياً.

واننا لو واصلنا السير على هذه الخطوط نفسها فاننا سوف ننتقل الى وصف الطبيعة الكاملة للدافع الخلاق لدى جونسن.

على انه لايجدي عموماً دراسة مؤلفات جونسن النثرية باعتبارها اهدافاً جمالية فردية. فقد كان الكثير من عمله مؤلفاً لمناسبات خاصة، وكان نفعياً في غرضه. ويكاد يكون جميعه جزءاً من عملية متواصلة في التأمل والتفكير وتقديم المعلومات للدراسة اللغوية، واستخلاص الدروس الاخلاقية، اكثر من قيامه بالابداع الخيالي الكامل. ولا نميل الا قليلاً لمناقشة اسلوب الشاعر الغنائي، مثلاً، في هذه الاصطلاحات الكلية والشاملة لاننا نتوقع ان يكون كلّ من نتاجات الشاعر الغنائي وجوداً ذاتياً متأصلاً. فلو اننا اخذنا قصيدة غنائية تأملية بارزة مثل قصيدة جون كيتس «اغنية إلى بلبل» او «صباح يوم الاحد» لـ «والاس ستيفنس» فاننا لانكاد نفكر بمناقشتها باعتبارها جزءاً من النهج الاسلوبي العام لشاعرها، انما نتمنى، من غير ريب، ان نتوصل الى فهم شكلها الاجمالي ومعناها بعد ان نبدأ بلغتها، وسيكون اقل ميلاً الى الانتقال من عمل المؤلف الى فكره، لسبب بسيط، هو ان العمل نفسه معقد وكامل، وان فيه من التعقيد والكمال مايستأثر بانتباهنا كلّه.

اسلوب الفترة:

ان اوضح التطورات في دراسة الاسلوب الفردي امتـدادها الى اسلوب الفتـرة بكاملها. على ان ذلك يطرح مصاعب معينة. ففي الوقت الذي ندرس عمل احد المؤلفين فان لدينا مقداراً محدداً من المادة لاجل فحصها، واننا اذا مددنا الفحص الى عمل الفترة بكاملها توفرت لدينا مادة اكثر يمكن ان نتناولها بالبحث. وسوف تظهر في الحال مسألة الاختيار. فكيف يتم الاختيار ؟ اذا اخترنا دراسة فترة ما من خلال اشهر القطع الادبية واكثرها تميزاً فانه سيواجهنا دوماً الخطر الذي يتمثل في الحكم مسبقاً على حالة تلك القضية. اننا نختار الدليل الذي يناسب الجواب الذي يدور في خلدنا. يحصل ذلك احياناً لدى الشعراء الرومانسيين. واذا ركزنا على صور منتقاة من «البحار القديم» و «تعميم واستقلال» مثلاً، فاننا نميـل الى نسيان مقـدار ما سيبقى من القـرن الثامن عشر في وردزورث وكولرج وسرعة عودتهما الى اسلوب حياة القرن الثامن عشر في اوقات يكون

فيها ضغط خيالهما واطئاً. وانني اعتقد من الناحية الاخرى اننا جميعا نتفق على ان اسلوب الفترة تؤلفه اشد العقول الادبية اصالة في اكثر لحظاتها قـوة ـ «رسالة الى اربوثنوت»، ختام «الدنسياد»، اكثر من الركام غير المتميز للشعر المثنوي (المقطع ذي البيتين) في ذلك الوقت، دكنز اكثر من ولكي كولنز.

ان المفردة والصورة وبناء الجمل ونسبة الاسماء الى الصفات والعبارات الاسمية الى الافعال ـ كل تلك الامور تسير من اجل تكوين النكهة المتميزة لاسلوب الفترة. ويمكن ان تبحث جميعاً على اساس كمي واحصائي. واذا حصل ذلك فان النتيجة يمكن ان يكون لها بعض الحق في الادعاء العلمي. غير انها لايحتمل ان تكون ذات اهمية ادبية كبيرة، تـظهر هـذه المصاعب في اعمـال (جوزفـين مايلز) عن «اسـاليب الفترات» في الشعـر الانكليزي. اذا كنا نمتلك فكرة مركبة غامضة عن الاسلوب النثري الكلاسيكي المحدث (في انكلترة) والمفردات الشعرية الرومانسية، فان ذلك امر لاريب صحيحاً. اما الى اي مدى نستطيع ان نفصل اي شئ من اجل ان نجعل ذلك اكثر دقة، والى اي مدى يستحق ذلك القيام به، فهو مسألة اخرى. في دراسات الاسلوب الفردي نسعى من اجل ان نفهم العمل الفني، او الدافع الكلي الخلاق للفنان الفرد، في دراسات الفترة نستطيع ان نتوصل الى ذلك التجريد غير الواضح والمناقض ذاتياً، الى فكر العصر. ومما هو جدير بالاهتمام ان طلبة القارة الاوربية يميلون الى اعتبار ذلك التجريد، وهو اسلوب الفترة، شيئاً مادياً اكثر مما يميل الناطقون باللغة الانكليزيـة، لقد جـرت محاولات لتعـريف (الباروك) و (الاسلوب المتكلف) واسلوب (الركوكو). وما هو جدير بالملاحظة ان التعبير مستعار من الفنون البصرية. ويبدو ان كثيـراً من هذه الدراسـات تحاول ان تـطبق الطرق التي استعملها «وولفلن» في كتابه «مبادئ تاريخ الفن» ١٩١٥ لدراسة الادب. يميز (وولفلن) في هذا الكتاب الفريد الاهمية في بابه بين التخطيطي والملون، بين المستوي والمتراجع، بين الشكل المغلق والمفتوح، وهلم جرا. وعلى هذا الاساس يحاول التمييز بين اساليب الفترات المختلفة. وليس بمستطاعي ايجاد سبب وجيه لماذا لايستعمل الاسلوب نفسه في الادب، وعلاوة على ذلك فانه من الناحية العملية تبدو دائماً نتائج اي من مثل هذه المحاولات مجدية وغير مؤكدة. ولعل الصور في تاريخ الفن يمكن ادراكها على نحو أسرع. ولعل عزل الصفات الخاصة بهذه الطريقة عند البحث في الادب يمنع كل درس مناسب للمعنى، وان دراسة الاسلوب الذي يفشل في مواصلة البحث في المعنى محكوم عليه بالعقم. لعل هناك واقعية وخصوصية في الفكر الادبي الانكليزي الذي يجعل الامر متنافراً بصورة اساسية في مثل هذه الدراسات. ويبدو ان افضل المؤلفات الانكليزيـة من هذا القبيـل تحصل بصورة طارئة وفي غضون عمل اشياء اخرى، ويبدو ايضاً انها تسير، باسرع مايمكن من العام الى الخاص. ان (جفـرى تيلوستن) لايعطينـا تعميمات عن الاسلوب الشعـري الكلاسيكي الحديث بل وصفاً دقيقاً اميناً للغة شعر (بوپ) الوصفي والرعوي، اما (هيلين گاردنر) فتترك التعميمات عن الشعر الميتافيزيقي، تميل بدلاً من ذلك الى ان ترينا الفردية،

والتنوع بين شعراء تلك المدرسة.

في تعريفنا الادبي، يكون التصنيف والتمييز عرضه للظن انه تمرين عقيم بشكل خاص. وان تأسيس مفهوم (للباروك) او الاسلوب المتكلف في الادب، ثم تعيين (ملتن) للاول و «دَنّ» للثاني امر لايبدو مقنعاً ولا مرضياً، غير اننا قد نكون مخطئين، غالباً ما يراودني الشك ان مؤرخي الفن، بمدارسهم واساليبهم وفتراتهم، يمتلكون السيطرة على مادتهم وتطورها التي يبدو ان مؤرخي الادب يفتقرون اليها. والكثير من طلبة القارة الاوربية يعتبرون اعراضنا عن تناول مثل هذه الافكار مثلاً آخر على عدم قابليتنا المعروفة لتخطي التجريبية المجردة.

ان كل ماقيل عن محاولة ايجاد اسلوب فترة من الفترات يمكن ان يقال بتأكيد اكثر عن محاولة تعريف اسلوب الادب القومي بكامله. جاء حين من الوقت كان يعتبر كون الكاتب انكليزياً على نحو مميز فضيلة، غير ان ذلك ينتمي الى الروح الوطنية البسيطة المريحة اكثر من انتمائه الى الذكاء الادبي. لقد ترك الامر عموماً للالمان ان ينقلوا دراسة الاساليب القومية على وجه الخصوص الى مجال المحاولة الفكرية الجادة. وتوجد امثلة على ذلك في اعمال (نرسلر) و (كرتيوس) واحياناً لدى (سبتزر). ونحن نميل الى النظر الى هذه المحاولات بعين الريبة او عدم الاهتمام. على انه لايمكن ان يشك بوجود اساليب قومية، ولعلها اهداف مشروعة للاستطلاع. فهناك روح فرنسية في الادب الفرنسي، واننا نشعر لدى قراءة الشعر الفرنسي بوجود مجموعة من المزايا المختلفة تماماً عن المزايا التي نجدها عند قراءة الشعر الانكليزي، واننا على اتم الرغبة في الحديث عنه على مستوى غير محكم ولكنه بارع في الحديث. ومع ذلك فانه يفتقر الى الرغبة والمؤهلات العقلية لنقل هذا الامر الى مجال المناقشة الجادة. وبقدر ماتكون هذه المحاولات اندلاعاً للقومية الادبية فاننا يمكن ان نستغني عنها كلها بمحض ارادتنا. على اننا يمكن ان نتصور دراسة جادة للمشاركات المنفصلة في الاداب القومية الفردية، التي اعتبرت اجزاء مقومة لذلك النظام العظيم الذي اعتبره (كوته) «ادباً عالمياً». ونستطيع نحن ان نتصور ان ذلك الامر ليس بدون جدوى. على انه لايبدو ضمن نطاق الامكانات الراهنة.

تاريخ الاسلوب:

اذا كان من العسير التوصل الى تشخيص اسلوب فترة معينة، فان كتابة اي تاريخ وثيق تبدو اكثر صعوبة، اذ يمكننا ان نتتبع تاريخ اية وسيلة اسلوبية مفردة، ونرى كيف تتغير في شكلها وتتطور في وظيفتها. ونستطيع دون ان نتغاضى عن المصاعب المذكورة تواً، ان نتوصل الى نوع الصورة للاسلوب السائد في فترة معينة. بيد ان التوغل خلال القرون والمضي على جبهة عريضة شاملة امر مستحيل عملياً، وان مثل هذه المحاولات تميل جميعاً اما الى الانشطار الى اقسام غير مترابطة او الى الانتشار الى مستنقع التعميمات. ولدى استعمالنا مصطلح (سوسير) فاننا لم نجد حتى الطريقة لربط وجهة النظر المتزامنة؛ مع

تلك الوجهة غير المتزامنة. ولعلنا لن نجدها ابداً. وخير مانستطيع القيام به هو ان نأخذ سلسلة من مقاطع متقاطعة، او سلسلة من الامثلة النمطية ونضعها جنباً الى جنب. وليس هذا تاريخاً، بل لعله اقرب مايمكننا ان نتوصل اليه. ولدينا بعض الامثلة المعروفة من هذا القبيل، وابرزها كتاب «المحاكاة» لـ (أوارباخ).

بغض النظر عن المصاعب التي تهيمن على مقدار من المادة التي تخص احدى الفترات وتجعلها تمضي كلها خلال تطورات متتابعة، فانه ماتزال هناك صعوبة اكبر وهي صعوبة المخلفات غير النظامية وغير السوية. لقد مرّ اسلوب النثر الخيالي في اوائل القرن التاسع عشر بتغيرات كثيرة وسريعة، غير ان اسلوب الكتابة «العرضية»، يكاد لايختلف في اية طريقة واضحة من الاسلوب نفسه في اواخر القرن الثامن عشر حتى مستهل الفترة الحديثة. وكما بينا تواً توجد بقايا مشابهة في الشعر. وان اشد انواع النقد رواجاً وتأثيراً غالباً مايكون مضللاً. هذا وتقودنا الدعاية التي قامت من اجل كلاسيكية جديدة في اوائل هذا القرن الى تصور ظهور رفض تام للتراث الاسلوبي الفكتوري حوالي عام ١٩١٤. وقد مال هذا الى تعتيم وجود عناصر تنيسونية (نسبة الى تنيسون الشاعر) اكيدة في شعر تي. اس. اليوت وتواصل قوي بين شعر «براوننك» وشعر «باونـد». لقد قـادنا ذلك الى ان نفترض ان (جيرارد مانلي هوبكنز) كان احد المؤسسين للحركة الشعرية المعاصرة. على ان الآثار الفعلية والحقيقية لتأثيره قليلة. اذ يبدو الامر كأن مثل هذه الامور يمكن ان تناقش بصورة افضل عند تتبع آثار تطور الشعراء الفردي فقط.

الطرق الاحصائية:

لا بد من قول شيء عند هذه النقطة عن الطرق الاحصائيـة للبحث، التي أصبحت الآن اكثر شهرة باستعمال الكمبيوتر، ولعل اغلب طلبة الادب يعافونها، لأنهم من صنف محطمي الماكنات بطبيعتهم، كما لاحظ (لورد سنو). هناك شعور من ناحية، بأن الطرق عديمة الحسّ وغير الملائمة تدخل الى الثقافة الادبية بمثل هذه الوسائل، ومن الناحية الاخرى، فأن طلبة الآداب غـير راغبين في خضـوع بحوثهم للتحقيق الايجابي، ان المجادلات بشأن تعيين الحدود ليست في العـادة اموراً عقلانية، ولكن هناك بعض الاسئلة الواقعية التي لا بد من توجيهها ويمكن اعطاء بعض الاجوبـة، فلو سألنـا: هل للمعلومـات الاحصائيـة صلة بدراسـة الموضوع فلا بد ان يكون الجواب «نعم» بتحفظ. ويكاد يكون جميع النقد، حتى ذلك الموسوم بأنه انطباعي، يستخدمها بطريقة غير رسمية وغير محكمة. ولو ان ناقداً ابدى ملاحظة عن اسلوب جونسن الطباقي، فأنه يعني في النهاية انه يوجد طباق اكثر في قطعة نمطية لجونسن اكثر مما في قطعة نمطية لاديسون مثلاً، ذات

طول مشابه. ان ذلك أمر احصائي في نهاية الامر. وعند اختيار عدد من القطع المناسبة والقيام بالحسابات الضرورية فأن النتائج يمكن التعبير عنهـا بصورة حسابية كمعدل احصائي: كذا طباقات لدى جونسن لكل ٢٠٠٠ كلمة، وكذا لدى اديسون، ونقول هذا فقط لوضع الملاحظة الأصلية في صيغة عددية.

ماذا كسبنا بالقيام بهذه العملية؟ الجواب هنا أقل سهولة. فلو كان هناك أي شك فيما اذا كان اسلوب جونسن يتسم حقاً بالاستعمال الحر للطباق، فأن هذه هي الطريقة كلها. وسيكون بيان تكرار الابتكار الاسلوبي الخاص قد تحقق بالطرق الاحصائية المناسبة. ان في ذلك كسباً احياناً. وأن الافكار المتلقاة عن اسلوب فترة خاصة او عن مؤلف معين تصبح احياناً لا أساس لها في الحقيقة عندما تخضع الى هذا النوع من البحث. في حالة جونسن التي اتخذتها انا مثالاً اعتيادياً ونمطياً، لا استطيع ان أرى اننا نكسب شيئاً، إذ لا يرتاب أحد بأن جونسن قد افاد مراراً من الطباق. ولأغلب الاغراض الادبية فأن الملاحظة العامة يمكن ان تستمر من دون الحاجة الى دقة اضافية شأن ملاحظة ان اليوم البارد يمكن ان يستمر من دون استشارة المحرار، ومن المحتمل ان تكون الاسئلة ذات الاهمية الادبية ما يأتي: كيف استعمل الطباق وماذا فعل به وما الدور الذي يلعبه في الاقتصاد الكلي لعمله. ولا ينفتح اي من هذه الامور للبحث الاحصائي.

ثمة بعض الناس الذين يتحدثون وكأن أي كسب في الدقة العددية نافع في حد ذاته. وهذا هراء من الناحية الادبية، لنفرض، ونحن ملتزمون بمثالنا المبسّط جداً، ان احدهم حقق المادة وقرر ان نسبة الطباق لدى جونسن اليها لدى اديسون هي ٢:١. ومن وجهة نظر ادبية يترتب ان نقول: أجل ان جونسن يستعمل ذلك اكثر بكثير، كما رأينا ذلك دائماً، وافرض مرة اخرى ان باحثـاً مثابـراً اعاد العمـل واكتشف ان الحساب كان مغلوطاً، ان النسبة كانت في الحقيقة ٣:١ او ٣:٢، فما الفرق في ذلك؟ لا شيء ابداً. لأننا ما نزال نقول:

«أجل، ان جونسن يستعمل ذلك اكثر بكثير، كما كنا دائماً نعلم.» لا يمكن ان يستفيد الحكم الادبي شيئاً من هذه الارقام.

ان نوعاً من البيان عن تكرار وقوع الشيء امر، لا ريب، ضروري. فاذا ما نوقش استعمال احدى السمات الاسلوبية في رواية من الروايات، فأن هناك فرقاً فيما اذا ظهرت تلك السمة في صفحة واحدة او مرة في كل فصل او خمس مرات في الكتاب كله. غير انه، كما لاحظ ستيفن اولمان، يكفي ان نلاحظ التكرار المهم لسمة لغوية بلا تحقيق في التفاصيل العددية الدقيقة: ان الارقام غير المهمة، حتى ولو انها لا تضر في حد ذاتها ضرراً خاصاً، تميل الى إبطال خاصية المناقشة بكاملها بتقدير

الادعاءات الى حد الدقة، او الى نوع من الدقة التي لا يعترف بها التحقيق الادبي.

ان الاستعمال الرئيسي للقياس العددي، كما يوضح اولمان، لا يكون لأجل ذاته في الحالات التي يختبر الاسلوب، وانما لغرض أبعد من ذلك ـ لتقرير مسائل التأليف، او لتعيين الثبت التاريخي لعمل المؤلف، ويمكن للفحص الاحصائي لطول الجمل وتكرار كلمات معينة بين المفردات، وغير ذلك، بواسطة مقارنتها بأحد الاعمال المعروفة لمؤلف من المؤلفين ان يُقرر اصالة الكلمات المشكوك فيها. ان مثل هذه الطرق تقصر عن بلوغ الثقة الكاملة، غير انها يمكن ان تراكم مقداراً مثيراً للاعجاب من الادلة المؤثرة. ان مثل هذه التحريات تتناول فقط الخصائص المتماثلة الى درجة اكيدة، وتتناول عموماً الخصائص التي لا تتضح للرصد الاعتيادي المباشر. انها تتناول مقداراً كبيراً كثير العدد من المادة، وليس ثمة بديل للمنهج الاحصائي الدقيق. كثير من مثل هذه المهمات الشاقة سابقاً ـ كعمل الفهارس الابجدية وفهارس الكلمات وغير ذلك ـ يمكن الآن ان تقوم بها الآلات الحاسبة مع انه من الجدير بالملاحظة ان افضل هذه الدراسات هي أقدمها ايضاً وقبل عهد الآلات الحاسبة، وهي الدراسات الاحصائية التي قام بها «ج. أودني يول» في تحرّ من ألّف كتاب «محاكاة المسيح». غير ان الحقائق التي تزودها الآلات الحاسبة ليس لها الا مكان ضئيل وسطحي في الدراسة الادبية، ومن الضروري ان تبقىٰ هذه الفعاليات الفكرية الآلية ضئيلة وسطحية، وما دامت تستعمل اجهزة متقنة، وتكلف كثيراً من المال ويمكن ان يتابعها شخص ليس له ثقافة ادبية مهما كانت، فأنها بطبيعة الحال تنال حظوة عظيمة لدىٰ الجامعات المتطلعة الى المستقبل بكل أمل.

لقد كانت الطرق الاحصائية القديمة في الغالب غير واثقة مما تقوم به من حسابات ولذلك كانت عرضة للخطأ. ومنذ أواخر القرن التاسع عشر جرت اختبارات عروضية من النمط الاحصائي محاولة تعيين تاريخ مسرحيات شكسبير، فقد حسبت نسبة القوافي والنهايات الخفيفة والنهايات الضعيفة واستعملت قياساً للتأريخ، كما يمكن ان تقوم بالعمل بصورة مناسبة في طريقة عامة. غير ان الطبيعة الدقيقة للحقائق المطلوب فحصها كانت في الغالب قد اسيء تحديدها وكانت الطرق الاحصائية تقريبية. وحتىٰ في مثل هذه الامور الصغيرة والحقيقية يبدو انه لم يتوصل اثنان من الباحثين الى النتائج نفسها. لا ريب اننا اصلحنا ذلك بصورة غير مبالية: غير انه توجد امثلة مثبطة ذات تقديس احصائي اعمق في غير محله حتىٰ في السنوات الحديثة، فجوزفين مايلز في كتابها «العهود والاساليب في الشعر الانكليزي» انطلقت من اجل تمييز اساليب الفترات بواسطة

سبة عناصر الفعل الى عناصر الاسم ـ أي تقريباً نسبة الافعال الى الاسماء والصفات. فتلك الاساليب ذات النسبة العالية في الافعال تسمىٰ (العبارات الفعلية) وتلك التي نسبتها عالية في الاسماء والصفات تدعىٰ (العبارات الاسمية) والتي بينهما تسمىٰ (المتوازنة). وعلى هذا الاساس ينشأ نظام تاريخي متقن، حيث تسلك جميع القرون بطريقة متماثلة رائعة. ويوجد في نهاية الكتاب جدول للشعراء الانكليز يبين نسبة الصفات والاسماء والافعال في اعمالهم. وقد وضع ذلك بطريقة لا يمكن اجراء مقارنة سهلة بينهم ـ درايدن ١٠، ١٩، ١٠، براير ١٢، ١٥، ٩. روزيتي ١٢، ١٥، ٨. (ولا يتضح فيما اذا كان للصفات أية اهمية منفصلة عن الاسماء غير ان نسبة الافعال الى الاسماء والصفات قد اخذت بنظر الاعتبار سوية اكثر مما اخذت بنظر الاعتبار في المناظرة) واذا قمنا بعملية حسابية مملة لتقليل الارقام الى حد القاسم المشترك، فأننا نجد ان اسلوب درايدن المزعوم توازنه يكاد يكون له النسبة المضبوطة نفسها من الافعال الى الاسماء والصفات كأسلوب براير ذي العبارت الاسمية، ولأسلوب روزيتي ذي العبارات الفعلية الذي ينبغي ان تكون فيه افعال اكثر، نسبة اعلىٰ حقاً في الاسماء والصفات. وكان كيتس وشيلي في فترة يفترض ان يكون اسلوبهما فيها ذا عبارات فعلية، يمتلكان نسبة عالية من الاسماء والصفات، وهكذا. ان الارقام لا يمكن قراءتها في شكلها المكتوب، واذا قللت الى شكل مفهوم فأنها تجعل المناظرة اقرب الى اللغو.

ان الكتاب عموماً بعيد جداً عن اللغو: فثمة فرق حقيقي بين الاساليب الفعلية الغالبة والاساليب الاسمية الغالبة، ويتدفق من ذلك الاختلاف كثير من الاحكام الممتعة والمهمة، هو يكشف عن الفترات ـ بوب وتومسن المتزامنان يكشفان نسباً مختلفة الى حد مذهل، غير انهما كانا ينظمان شعراً مختلف النوعية، والارقام المجردة لا تكاد تبين لنا شيئاً. فنسبة درايدن ١٠، ١٩، ١٠ هي بالضبط نسبة جيرارد مانلي هوبكنز: وكلاهما اسلوبهما متوازن. فهل زادت بهذا حكمتنا؟ وهل بين لنا ذلك أي شيء مهم مشترك بينهما؟

ابداً. ان كل شيء مهم في الكتاب جاء في المناقشات النوعية فيه، وهي عادة حادة ومتسمة بالتبصر، الطريقة ككل هي حالة نموذجية من التقدير الكمي في غير موضعه.

ان السؤال الاول الذي يوجه الى طلبة الادب الذين يشعرون بالاغراء بمباشرة الطرق الاحصائية هو: هل يمكن للحقائق الحسابية التي يبحثون عنها ان تشارك بأي شيء في التفسير النوعي للاسلوب؟ واذا كان الجواب (نعم)، فأنه ممكن اضافة ثلاث قواعد بسيطة:

١ - قم بتعيين واضح لهوية ما يجري حسابه.
٢ - أطلب مساعدة شخص يستـطيع ان يحسب بصـورة صحيحة، او استعمل آلة حاسبة.
٣ - تأكد ان الحجة تؤيدها الارقام فعلاً.

ان تطبيق هذه المباديء سوف يبعد اغلب، وليس جميع، الحجج الاحصائية عن الدراسات الادبية الى حقل آخر، حيث لا حاجة بنا الى متابعتها.

- ٤ - بعض الممارسين

ليو سبتزر:

سوف نتأمل في هذا الفصل بعض الممثلين المحدثين البارزين في دراسة الاسلوب لكي نرى مدى ما قامت به، من الناحية التطبيقية، المبادىء العامة التي ناقشتها قبل قليل. وسيكون اختيار الامثلة بالضرورة امراً انتقائياً، وقد يشمل امثلة اخرى كثير من التفصيل، لكنني آمل ان اصور الاتجاهات الرئيسة التي لا بد ان تهم القارىء.

وسوف ابدأ بمناقشة عمل ليو سبتزر، لان لديه طريقة متطورة تطوراً ممتازاً بصورة خاصة في دراسة الاسلوب التي بسطها بتفصيل جدير بالاعتبار. كان سبتزر واحداً من اشهر العلماء الالمان في حقل الادب الذين طردهم النازيون، والتجأ بعد الحرب الى الولايات المتحدة. وانصب عمله في فقه اللغات الرومانسية على التراث الالماني عموماً، وبعد ان استقر في امريكا قام ببعض الدراسات المتميزة ولو انها قليلة. لقد كان رجلاً واسع المعرفة والتي لا تخلو من الحذلقة، كان عنيفاً، كثير الجدل في طريقة كتابته، ولكن بشيء من الميل الى الادب، والتفهم العميق الثر لجذور الثقافة الغربية. وكان حقل دراساته ادب اللغات الرومانسية ـ وكان اخلاصه الفكري للتراث الهليني المسيحي الذي كان يراه وجوداً واحداً ـ لقد اخترت قطعة من اعترافاته لتوضيح فكرة هذا الكتاب، لملاءمتها الجوهرية لسياق الموضوع ولذكراه. لقد ابتدأ، كما رأينا، من عدم قناعته بفقه اللغة المقارن، من

جهة، ومن جهة اخرىٰ، بالتاريخ الادبي الوضعي والظاهري الصرف. فقد وجد ان فقه اللغة لا علاقة له بالادب ابداً، بينما كان التاريخ الادبي يراكم الحقائق حول الادب، كالتواريخ والنسب والمؤثرات وغيرها دون ان يتغلغل في صميم الادب نفسه. كان من الممكن ان يؤدي هذا التحرر من الاوهام الى ترك الدراسة الادبية بكاملها، ولكن ذلك لم يحصل بل ادت بدلاً من ذلك الى ايمان راسخ متنام بالوحدة الاساسية للدراسة الادبية واللغوية، وهو ايمان بأن دراسة اللغة يجب أن تؤدي الى فهم اعظم المنجزات اللغوية ـ الا وهي اعمال الفن الادبي، وان اعمال الفن الادبي يمكن ان تفهم فقط بالدراسة الدقيقة للغة التي تتجلىٰ فيها تلك الاعمال. وهذا هو موضوع كتابه (علم اللغة والتاريخ الادبي) ويعد خير مقدمة لعمله.

ويظل سبتزر عالماً في فقه اللغة دائماً، بالمعنىٰ الالماني الواسع للكلمة، وبقول آخر، عالماً ادبياً، مع تأكيدنا على طرفي العبارة ـ العلم والادب. ويزدري سبتزر الدراسة الادبية الهاوية او الانطباعية، وكذلك الدراسة التي تراكم الحقائق دون اضافة اي شيء للفهم الادبي، وبالرغم من ان عمله كان واسع المدىٰ وكانت استنتاجاته اكثر تأملاً وغموضاً مما هو مألوف للفكر الانكليزي، فقد أصر كثيراً على الاستقلالية النسبية للدراسات الادبية وكان يكره الميل الى اهمال الطبيعة اللغوية لمهمة التاريخ الادبي الذي يُعنىٰ بالافكار المصاغة في شكل لغوي وأدبي وليس بالافكار نفسها (وهذا هو ميدان تاريخ الفلسفة). وقد ارتاب في الثقة بالنفس التي يبديها طلاب الادب في بحث الموضوعات المعقدة ذات الطبيعة الفلسفية او السياسية او الاقتصادية، وبذلك يحولون ميدان عملهم الخاص الى «مساحة رياضية للعجز والقصور» «نحن لا نكون فقهاء اكفاء كالعلماء الا في الحقل الادبي اللغوي» على حد قوله، حتىٰ انه ظل الى مدىٰ بعيد فقيهاً في اللغة بالمعنىٰ الضيق: وكان الكثير من عمله منصباً على علم دلالة الالفاظ وتطورها، وكان تواقاً دوماً الى ان يبدأ تحرياته الادبية من الملاحظات اللغوية وعلم تأصيل الكلمات، حتىٰ ولو كانت صلتها الادبية تبدو طفيفة من الناحية السطحية.

ان اساس طريقته هو ما يدعوه بدائرة فقه اللغة ـ تلك الطريقة التي يعزو نسبها الى التأويلات الالمانية التي لا تهمنا في هذا المجال، ويبدأ الاجراء بالمناقشة من الجزء الظاهري الملحوظ حتىٰ صميم العمل الفني، ثم المواصلة من المركز الى الخارج بحثاً عن جزء تأكيدي آخر يعزز الرأي. ويمكن بعد ذلك تكرار العملية حسب الضرورة حتىٰ بلوغ حدود الفهم الصحيح. ولا بد من ملاحظة سمتين اثنتين في هذه الطريقة بصورة خاصة. وهي تقارن بالدرجة الاولىٰ بالتراكم الطوعي المجرد للملاحظات املاً بأن ينبثق عن تلك الملاحظات نمط ما في نهاية الامر.

والعملية بالدرجة الثانية شيء حدسي في نقطتين. الملاحظة الاولية هي تبصر حدسي عفوي، ولا يمكن ان يصنعها او يفرضها نظام ما بالقوة. ويجب ان تتوطد علاقة وثيقة بين الرقيب والعمل الفني بصورة تلقائية، واذا وجد تلميذ من التلامذة ان هذه العلاقة غائبة فلن يساعده اي مقدار من النظام او التدريب. وخير له ان يترك الادب ويعمل شيئاً آخر. ومرة اخرىٰ فأن المرور من الحقيقة السطحية الملحوظة الى اللب المركزي هو في البدء بقفزة حدسية وفرضية من الفرضيات. وان تفصيلاً نحوياً غريباً يوحي بتوجه اساسي معين لفكر المؤلف. وهذا ظن عارض اكثر من كونه برهاناً. على اننا قد تخلصنا من الانطباع المجرد والذاتية بالعودة الى الخارج من النقطة المركزية ووجود تفاصيل اخرىٰ تؤكد الفرضية الاصلية وتهذبها اذا كان ذلك الامر ممكناً. وبهذه الطريقة يزداد رسوخاً الدليل الذي يقدم فكرة عن الاتجاه الخلاق للمؤلف، او العنصر الاعلامي لعمل ادبي مفرد.

ان شرح ذلك أيسر من تصويره عملياً لانه وصف لمنهج عام اكثر من كونه وصفاً لسلسلة صارمة من العمليات، ولا يعرض المثال كاملاً في البحث الادبي الفعلي في غالب الاحيان. ويقدم سبتزر ايضاحاً بسيطاً من عمل تلميذ مبتدىء في اللاتينية باعراب جملة من فترة شيشرون. ولا يستطيع عمل ذلك الا بالانتقال من الجزء (أي شكل الكلمة المفردة) الى الكل (اي بناء الجملة كاملة) ثم العودة الى التفصيلات الاخرىٰ من أجل تأكيد وبناء صورة الكل. ولا يتسرب الشك اليّ الا قليلاً في ان ذلك يمثل بحق كلاً من هدف البحث الادبي وطريقته. الهدف هو الفهم، وهذا ليس شيئاً جديداً، والطريقة هي حركة متواصلة ذهاباً واياباً بين التفصيلات الظاهرة وبين المركز الخفي الذي نرغب في الوصول اليه والتمكن منه واستيعابه. الغاية هي عمل تأملي اكثر من كونه عملاً في تسليم مجموعة من الحقائق.

وليس من الضروري ان تكون البداية ملاحظة لغوية: يمكن ان تكون ملاحظة عن الحبكة او مسألة مجازية، يقول سبتزر في احد ابحاثه ان تدربه في فقه اللغة قاده الى التزام طريقة علم اللغة، وهو في الحقيقة لا يلتزم بها دائماً وانما تظل طريقته المفضلة ويبدو انه يشعر ان التفصيلات اللغوية هي الحقيقة التي يمكن اثباتها بصورة يتعذر تحويلها الى صورة ابسط والتي تقدم وسيلة اكثر أمناً للتأملات التالية. وهذا يطابق ايضاً قناعته بالصفة الفقهية اللغوية الاساسية في الدراسة الادبية ـ التي لا يمكن حصرها في تاريخ للافكار او علم النفس او ضرب من التفلسف غير المحكم. اما بالنسبة الى الاحكام الخاصة بالمدلول الدقيق للكلمة، نسبية كانت ام مطلقة، فانه كان حذراً بخصوصها. وكان العمل الاساس للطالب حسب رأيه، هو (نقد الجمال) الذي يتضمن القبول المسبق للعمل الفني، باعتباره

قيمة في حد ذاتها، لكي يدرك في مجموعه الكلي:

«يجب ان يبدأ، في الحقيقة، اي تحليل للنص، وأية دراسة في فقه اللغة (بنقد الجمال) مع اعتبارنا كمال العمل المدروس أمراً مفـروغاً منـه وبرغبـة كاملة في المشاركة الوجدانية. يجب ان يكون دفاعاً وتبريراً موجزاً... ان النقد الذي يصر على بيان الاغلاط لا مبرر له الا بعد ان يفهم قصد المؤلف بصورة تامة ويستطلع بالتفصيل. ان الكلام السهل الذي أهان به النقـاد، وخصوصـاً النقاد الالمـان العظماء (امثال لسنك وشلر وشليكل) الدراما الفرنسية الكلاسيكية، لايفسر الا على اساس الاحكام غير الناضجة المستقاة من الموازنة غير الجوهرية بشكسبير.» (علم اللغة والتاريخ الادبي، ١٢٨).

ومن المناسب ان نسأل عن نوع الفهم الذي يسعىٰ سبتزر من أجل الوصول اليه، كان في كتابته الاولىٰ يميل الى البحث عن معنىٰ العمل الفني في ذهن مؤلفه. وكان تحليله سيكولوجياً عموماً. انها الروح الموجهة والنبع الاصيل لخيال المؤلف، الذي يفترض بالتفصيلات اللغوية ان تؤدي اليها، وقد كان ثمة تأثير فـرويدي واضح يعترف بفضله في تحرياته. وبعد ذلك، ولعله بتأثير نقد انكلو امريكي، لم يعتـرف به، اكثـر حداثـة وامتاعـاً اصبح يميـز بوضـوح بين الخيـال الخلاق والشخصية التاريخية للمؤلف، وبين العمل الفني وعقل مبدعه، ثم اصبح هدفه تفسير الكيان الباطني للعمل نفسه، ولكن ذلك ظل واضحاً ما يقصد المؤلف ان يضع فيه. وكان صارماً في مسألة دمج تنامي المعنىٰ التدريجي في التفسير. وكان مستعداً تماماً للحديث وفق الهدف الذي يقصد اليه المؤلف. ولم أسمعه ابداً في آخريات ايامه يتحدث عن خصوم «المغالطة المتعمدة» الذين كانت آراؤهم لا اساس لها، ولكن الفحوىٰ الكاملة لعملة، ظاهرة او خفية، هي اعتبار قصد المؤلف شيئاً مميزاً ومحدداً ويمكن اكتشافه من حيث المبدأ، كان اكتشافه ذلك في الحقيقة مهمة الاسلوبية.

وكانت طريقة سبتزر موضع الكثير من النقد، وغالباً ماشجبت حلقته في فقه اللغة باعتبارها حلقـة مفرغـة. ويمكن الاشارة الى الهـدف العام بمقتـطف من البروفيسور هارولد جيرنس ـ بالرغم من ان هذه الفقرة كانت موجهة الى علماء بمدرسة ستيفان جورج وليس الى سبتزر نفسه:

«ان الحدس الذي يكشف في كتابات المؤلف عن القانون الطبيعي والشكل الداخلي لشخصيته هو برهان على جميع الاعتراضات، المنطقيـة والمتعلقة بفقـه اللغة، ولكن في الوقت الذي يجب ان يتعرف المرء ان نفاذ بصيرة فطري، ويمكنك ان تدعوه ذكاء مباشراً او حدسياً كما تشاء، مطلوب لفهم أي نص، فانها تعتبر حلقة

مفرغة على اي حال مسألة معرفة طبيعة شخصية المؤلف من كتاباته بالحدس، ثم تأويل كتاباته وفق الضرورة الباطنية لتلك الشخصية المعروفة بالحدس» (المصدر نفسه ٣٤).

وكان جواب سبتزر لتخليص فكرة الحدس من اية معان اضافية مهمة او تصوفية: ان الحدس، كما يفهمه، هو بكل بساطة نفاذ بصيرة موهوب ومفعم بالمعرفة. ثم يروح يبين انه بالرغم من كون الطريقة دائرية في حقيقة الامر فأن الحلقة ليست مفرغة، بل مفتوحة.

والقفزة الحدسية من سطح الجزء الصغير الى المركز المسلم بصحته تضبط بالعودة الى السطح وملاحظة التفصيلات الاخرى، وهكذا حتى يتم فهم كل شيء. ان هذه السلسلة المتكررة من الحركات هي التي تنقذ العملية من الحكم الذاتي الخاص الذي لايمكن التحقق منه.

في رأيي ان النقد الاخطر لهذه الطريقة هو ان الحلقة بين المنطق اللغوي والتبصر الادبي غالباً ماتكون واهية. ويبدو عمله اللغوي التمهيدي في بعض كتاباته كأنه سلسلة من حركات يدي الساحر التي صممها لتضليل المشاهد عما يجري امامه حقاً. وبعد ان نكون قد انبهرنا بالعرض الذي قدمه من خفة اليد فأنه يرفع قطعة قماش سوداء امام القبعة، وعندما يسحبها يخرج ارنب رائع لاعلاقة له بالامر. وأظن ان ذلك يشير الى احدى الصعوبات الاساسية في الاسلوبية فالاسلوبية تدعي، ولا بد لها ان تدّعي، ان فهم عمل فني ادبي يتواصل بفهم لغته، وان الدراسة الدقيقة وحتى التقنية للغة هي الطريق الوحيد الاكيد الى الفهم الادبي. وان كثيراً من النقاد، في مدحهم الكاذب لوجهة النظر هذه، يميلون الى اتخاذ طرق اقصر والتقدم لتفسير الاعمال الادبية باصطلاحات خلقية وايديولوجية، دون اخذ النسيج اللغوي بنظر الاعتبار في أي جزء من أجزائه ابداً. ويبدو احياناً ان استنتاجات سبتزر هي استنتاجات العالم الاديب وانها تعتمد على التجربة الادبية الواسعة. وهي سلسلة واسعة من المقارنات، والمعرفة العميقة بالتاريخ الثقافي اكثر من اعتمادها على الخبرة التي يمكن ان يطلع عليها اسم فقه اللغة بالمعنى الاضيق. وهذه ليست معضلة غير مألوفة، فأن الاسلوبية تظل متماسكة ضمن مصطلحات مراجعها الخاصة ويحكم عليها بالتفاهة، او انها تتقدم الى تناول افكار ذات مجال واسع وعمومية بالغة وذلك بترك الطرق الاسلوبية الدقيقة.

ولكن كثيراً من عمل سبتزر يحمل دليلاً على ان الامر لا ضرورة له بأن يكون كذلك. وان الدراسة الالمعية لاسلوب ديدرو، مثلاً، تبدأ من بعض الملاحظات عن الايقاع، ذلك الايقاع اللاهث المتسارع، الشديد الانفعال نوعاً ما والذي نصادفه في قطعة كتابية لديدرو

كأنها مصاغة على ايقاع العمل الجنسي. وتنصهر هذه الملاحظة مع دراسة موضوع القطعة والقطع الاخرى المختلفة النغمية تناقش حتى يمكن التوصل الى رؤية النشاط في مجموعة لدى ديدرو، متجاوزين تماماً الاعتراضات النقدية الشائعة على صفته التي تتسم بالتفكك والتنافر. وكان المنطلق في دراسة دون كيشوت هو التغير وعدم التأكد بصدد تسمية الشخصيات. فالأسماء المتنوعة لشخص واحد يمكن رؤيتها باعتبارها انعكاسات لوجهات النظر المختلفة التي يمكن أخذها بنظر الاعتبار، ومن هنا نمر بحلقات اعترف انها احياناً غير يسيرة التتبع، الى حيث تسود وجهات نظر متنوعة، متغيرة، غير جديرة بالثقة في مجمل العمل: بحيث يرى جوهر الكتاب في النهاية متمثلاً بهذا المنظور.

وقد تؤدي الملاحظات الاسلوبية احياناً الى نتيجة غير مختلفة عن تلك التي يصل اليها الرأي الادبي بصورة انطباعية. وقد تهيأ سبتزر لمثل هذه المسألة:

«قد يحدث احياناً ان تؤدي دراسة أصل الكلمات هذه الى وصف المؤلف المقبول لدى مؤرخي الادب (الذين لم يحتاجوا ظاهرياً ان يسلكوا الطريق الملتوي الذي اخترته) والذي يمكن ايجازه بعبارة تجد فيها ما يشبه دليل الجامعة، ولكن لكي نجعل طريقنا نحو الحقيقة القديمة لا يكون ذلك بأثراء فهمنا الخاص فقط: وانما ينتج ذلك بصورة محتومة شاهداً جديداً من القيمة الموضوعية لهذه الحقيقة، التي تتجدد بتلك الوسيلة.» (المصدر نفسه، ٣٨).

قد لا تكون الملاحظة الاولية احياناً من نوع لغوي خاص. وان التفسير الرائع لقطعة من «خمس قصائد عظيمة» لكلوديل تبدأ بتحليل بناء ما يبدو اولاً قصيدة حماسية، تستعصي وحدها على التحليل، صحيح ان سبتزر يجد الحل للبناء في الترقيم الذي تعطيه «عظيمة» مكررة ست مرات في نقاط مهمة. غير ان هذا المفتاح اللفظي واهٍ جداً، وما نتوصل اليه في النهاية شئ ممتاز: غير ان الصعوبة تتجلى هنا في شق طريق خلال هذه القطعة المثبطة للهمة التي تكاد لا يمكن التوغل فيها. ويدّعي سبتزر ان أبسط الملاحظات اللغوية قد تصلح لتكون نقطة للدخول. ولا يهم مهما تكن ما دامت الملاحظة اصيلة، مبتكرة. ولا يمكن ان يصلح أي نظام أو مخطط مقرر سلفاً ان يكون دليلاً. واعتقد ان هذا الشئ تتجلى جدة نصيحة سبتزر وقوتها التحررية.

والطالب او المحلل الطموح حرٌ في شق طريقه في العمل بأي خط يمكن للفطنة الطبيعية او الميل المزاجي ان يقدمه. وعند ذلك يكون واجبه تتبع طريقه بحزم واستمرار وخضوع كامل ليس لأية مجموعة من القواعد المقررة سلفاً وانما للعمل الفني كما يقدم نفسه، مطمئناً في الاعتقاد بأن ذلك العمل هو مجموع عضوي متكامل وان الدراسة الموسعة لأي جزء منها لابد ان تؤدي الى فهم المجموع:

«في اعتقادي الراسخ الذي تعززه تجربتي في ممارسة مسائل عديدة في الحلقات

الدراسية مع طلابي، عندما كنت اختار الانطلاق من اية نقطة خاصة يقترحها احد أفراد المجموعة، ان أياً من الملاحظات الجيدة ستقود الى صميم العمل الفني بصورة مؤكدة اذا ما تعمقنا بشكل كافٍ، وليس ثمة نقاط مفضلة (كأفكار القصيدة او بنائها... الخ) تضطر الى الابتداء بها: أية مادة خاضعة للدرس الجيد يمكن ان تكون نقطة ممتازة، ومهما كان اختيارها اعتباطياً، فأنها لابد ان تفقد في النهـاية الروح الأعتبـاطية، اذا مـا احسن تطويرها.» (المصدر نفسه، ١٩٨).

وما هي العملية كلها؟ ادعاءات سبتزر بهذا الخصوص متواضعة بصورة اساسية ولم يكن متطرفاً في بناء نظام نقدي او طرح فلسفة، بل سعىٰ ببساطة من أجل فهم العمل حسب ظروفه الخاصة، فهم يمكن التوصل اليه بصورة مثالية دون أي تأويلات ابداً. ويختتم دراسة كلوديل بقوله:

«ان الاسلوبية، كما اتصورها، علم مساعد على وجه الحصر، وهي؛ كما يقول باسكال، بالنسبة للشخص الذي يعرف الحقيقة ليست بحاجة الى اسلوب ولا الى فن اقناع، لذا فأن الاسلوبية يجب ان تتخلىٰ عن مكانها ما إن تُدرَكَ الطبيعة الحقة للعمل الفني. ويمكن ان تكون الدراسة من النوع الذي حاولنا القيام به، غير ضرورية للغاية، منذ البداية، وذلك بمجرد انشاد القصيدة، اذا كان ناظمها قادراً، بالوقفات القصيرة والتنغيم (أي ارتفاع طبقة الصوت وانخفاضها) على ان يوحي بالجزئيات الرئيسة التي عانينا من اجل تمييزها، وان يعرض داخل الكرة البلورية للعمل الفني لعبة القوىٰ المتصارعة في التوازن الذي استطاع كلوديل ان يقيمه.».

اريخ أوارباخ:

من المناسب ان نتناول بعد سبتزر عمل اريخ أوارباخ. وقد كان تكوينه وتأريخه الشخصي يشبهان تماماً تكوين سبتزر وتاريخه، فبعد ان قام الأثنان باعمال متميزة في المانيا اشتغلا في اا جامعات التركية اثناء الفترة النازية، واستقرا بعد الحرب في الولايات المتحدة. تتفق هذه الفترة من انعزاله النسبي في تركيا مع دراستنا لحياة أوارباخ. فقد كان هو ايضاً عالماً في فقه اللغات الرومانسية بالمهنة، وكان اتجاهه عموماً اكثر تاريخية من سبتزر وكان أقل تخصصاً في تحليل النص. يبدأ مقاله الجليل «الشكل» مثلاً، باعتباره بحثاً في دلالة الالفاظ وتطورها، في معنى الكلمة، ويتدرج الى الدراسة العميقة لرموز «العهد الجديد» المسيحية ودوافعها واجراءاتها. ولكنه لا يرتبط بأي نص ادبي معين. ولما كان أوارباخ يعمل في استنبول بامكانها المحدود في المكتبات، فقد أضطر الى العود الى التركيز على

النصوص نفسها، وبدأ بهذا الدافع يجمع، تحت هيمنة فكرة واحدة، عدداً من الدراسات للنصوص المفردة، من فترات واسعة الاختلاف، تتراوح بين هوميروس والعهد القديم، وبين كونكور وفرجينيا وولف. وكان نتيجة ذلك مؤلفه العظيم «المحاكاة»*. ولعله اعمق المؤلفات التي ظهرت واغزرها علماً واوسعها مدىً في دراسة الاسلوب، وتظهر الفكرة السائدة فيه في العنوان الثانوي للكتاب: «تمثيل الواقع في الادب الغربي»، ومجاله واسع ـ لا يقل عن الطرق المختلفة التي تتمثل تجربة الناس الواقعية، التاريخية والخلقية والدينية، في شكل ادبي في جميع اوجه الثقافة الغربية، وقد جعل الوضع المفروض عليه ان تكون الدراسة هذه ممكنة، وكما يقول هو نفسه، «ان هذا الكتاب يدين بوجوده الى عدم توفر مكتبة غنية متخصصة. ولو كان من الممكن ان اطلع على جميع المؤلفات في كثير من الموضوعات، لما كنت بلغت ابداً نقطة الشروع في الكتابة».

ومع ذلك فأن مندرج المعرفة في هذا الكتاب هائل، ومن العسير الاعتقاد ان الوضع الثقافي في اوربا بعد الحرب العالمية الثانية سيجود بشيء مثل هذا العمل مرة اخرىٰ. ولكنه يتركز جميعه في دراسة قطع جميعها قصيرة نسبياً. وقد قال أوارباخ ما يأتي عن هذا الاجراء:

«ان طريقة تحليل النص تعطي المحلل مهلة معينة، فيستطيع ان يختار ويتحقق كما يحلو له. ومن الممكن بطبيعة الحال ان يجد ما يَدّعي في النص ـ وان تحليلاتي يُوجهها، بلا ريب، غرض خاص، ومع ذلك فأن هذا الغرض اتخذ مشكله اثناء استمراري، وتلاعبي، كما يقال، بنصوصي، وقد أرشدتني النصوص نفسها مسافات طويلة اثناء مسيرتي. وعلاوة على ذلك فقد كانت الغالبية العظمىٰ من النصوص قد اخترتها اعتباطاً، على أساس من المعرفة العرضية والتفضيل الشخصي، اكثر من كون الاختيار حاصلاً لغرض محدد، ان دراسات مثل هذه الدراسة لا تتعامل مع القوانين، وانما مع الاتجاهات والميول التي تتقاطع وتكمل بعضها البعض بطرق مختلفة جداً. ولم اكن مهتماً بأي شكل من الاشكال في تقديم ما يخدم غرضي في المعنىٰ الضيق للكلمة، بل على العكس، كنت اسعىٰ الى التوفيق بين الحقائق المتعددة واجعل الصيغ التي استنبطها مرنة نسبياً» (المحاكاة، ٤٩١).

لعل النتيجة فريدة في ربطها الطريقة الوصفية بالطريقة التاريخية، وذلك

* عنوانه بالانكليزيةMimesis

بتقدير المؤلفات الفردية المستقلة حق قدرها، واعطاء صورة صحيحة وأساسية عن التطور التاريخي في الوقت نفسه. ومما يؤسف له ان قلة من العلماء يحتمل ان يمتلكوا الاداة لمناقشة ذلك العمل. وقد كانت اغلب دراسات الاسلوب دراسات في مؤلفات فردية ومؤلفين افراد او ميول محدودة، ولعل ذلك أمر طبيعي. فيبدو ان سبتزر، مثلاً، قد تنقل من زهرة الى اخرىٰ في مرج فسيح من الادب الرومانسي دون الاخذ بعين الاعتبار السير في طريقة واحدة متصلة، وان كتبه هي تجميع لمقالات متفرقة كانت قد نُشرت بصورة متفرقة سابقاً. وان كلاً من الدراسات التي يتكون منها كتاب «المحاكاة» له كثافة وخصوصية مقالة علمية مفردة، ولكن الكتاب في جملته يوجهه هدف واحد، ويمكن ان يظهر للوجود نمطاً مترابطاً منطقياً وغير متكلف من بين المادة الهائلة للثقافة النقدية المتنوعة. واضافة الى ذلك، فأن الربط واضح دوماً بين الملاحظات اللغوية ـ التعليقات على المفردات او بناء الجمل ـ والدراسات الاوسع من ذلك التي أدت اليها. ان أواورباخ في الاساس مؤرخ للثقافة ويتوصل في نهاية الامر الى نتائج ذات مدىً واسع وعمومية عظيمة. ولكنه يرسي دائماً هذه الدراسات الواسعة بصورة واثقة على أساس لغوي. واذا كانت طرق الاسلوبية عرضة للنقاش احياناً، كما بينت، فأن لدينا، في الاقل، كتاب «المحاكاة» الذي يعد دفاعاً منتصراً عن استعمالها الصحيح.

ومن المستحيل تلخيص محتوىٰ هذا الكتاب، لأنه يتضمن عشرين بحثاً منفصلاً في موضوعات تمتد عبر ثلاثة آلاف عام. وكل ما استطيع عمله الآن هو الاشارة الى الاجراء الذي اتخذه في دراسة او دراستين منفصلتين، والى الخلاصة العامة التي نشأت من المجمل. تقارن المقالة الاولىٰ قطعة من هوميروس ـ وهي تعرّف يوديكليا المربية العجوز على أوديسيوس ـ بقصة من العهد القديم، وهي تضحية أسحق. كل شيء في قصة هوميروس يقع في المقدمة ومضاءٌ بصورة متماثلة: المكان والمحيط وهوية الشخصيات، كلها تظهر واضحة. واذا قدم قطعة عن ذكريات، كما في الأبيات التي تصف كيف اصيب اوديسيوس بآثار الجراح، فأنها بدورها تصبح في المقدمة، واضحة، حاضرة وموضوعية. ويقارن أورباخ بذلك قصة الكتاب المقدس مبتدئاً بحوار بين ابراهيم وربه. وليس لها مكان معين. وليس لله كيان مادي. ولا نعرف شيئاً عن هدفه. ولم يناقش ذلك، كما فعل زيوس، في مجلس مع الآلهة الآخرين. ومع ذلك فأن احساساً بالهدف والمغزىٰ الذي يظل مبهماً غامضاً، يلف القصة كلها. وليس هذا الا نقطة الانطلاق في التفاضل الكامل والمتقن: وهو ايضاً نقطة الانطلاق للمقارنة التي تجري في الكتاب كله:

«الا ان الاسلوبين، في تضادهما، يمثلان الاساليب الاساسية، من ناحية،

هناك وصف كامل التجسيد، شامل الاضاءة، مطرد الترابط، حر العبارة، جميع الاحداث في المقدمة، يعرض معنىً جلياً، وعناصر قليلة ذات تطور تاريخي ومنظور نفسي. ومن الناحية الاخرى، تبرز بعض الاجزاء ظاهرةً، وتظل غيرها مبهمة، عدم ترابط، تأثير ايحائي للجوانب غير الواضحة، الاحداث في المؤخرة، تعدد المعاني والحاجة الى التفسير، ادعاءات تاريخية عمومية، تطور مفاهيم اللياقة التاريخية. والانشغال بالأمور المعضلة.» (المصدر نفسه ١٩).

ويناقش، في المقالات التي تليها، الاساليب اللاحقة - بترونيوس وتانسيتوس واميانوس مارسلينوس -لكي يوضح كيف استخدمت البلاغة الشكلية والمتقنة في الامور الفجة والعنيفة وغير المنطقية للغاية، التي تؤدي الى أزمة في الاسلوب، يبلغ فيها هذا التوتر اوجه في النهاية. ومن النقاط المركزية في الكتاب الفصل الدقيق بين الاساليب في الادب الكلاسيكي: الاسلوب الرفيع للموضوعات النبيلة، والاسلوب الوضيع للمادة الهازلة المبتذلة. اين تجد الناس الاعتياديين الذين يتكلمون لغة اعتيادية خالية من الجمال البلاغي، والذين يصورون مع ذلك منشغلين في أمور ذات شأن تتسم بالجد والاهمية؟ لا مكان لهم في الادب الكلاسيكي بل نجد ذلك الخليط من الاسلوب في الكتاب المقدس، وبصورة خاصة في الاناجيل، حيث الاسلوب خارج على التقليد الموروث من وجهة النظر الكلاسيكية، ونشعر بأصداء هذه المقارنة في ثنايا الادب الغربي والثقافة الغربية جميعاً. ولا بد ان يسد هذا مسد الصورة المصغرة للطريقة التي يمكن ان تؤدي الملاحظات الاسلوبية نحو الدراسات الثقافية والتاريخية من النمط الاساسي.

ان الفترات الكلاسيكية والكنسية والقرون الوسطى والحلقات الفكرية التي تربطها ببعضها هي الميدان المفضل لدى اورباخ لكنه يمر بواسطة دراسة رابليه ومونتين وسرفانتس وسان سيمون وكثيرين غيرهم الى دراسة الواقعية الحديثة، فيجد ذلك تطوراً جديداً واضحاً يختلف عن واقعية الكتاب المقدس وواقعية العصور الوسطى، ان الشعور الذاتي والتسارع الشديد في التغير الاجتماعي الذي أوجدته الثورة الفرنسية هو الذي تسبب في نشوء الواقعية الحديثة. ويتتبع أورباخ انواعها المختلفة لدى ستندال وبلزاك وفلوبير وكونكور. وينتهي الى قرار حاسم بلمحة عجلى الى فسح الطرق التقليدية في التمثيل في الادب الحديث موضحاً ذلك بقطعة من فرجينيا وولف، ولكنها ليست الا نظرة عابرة، ولا يخفي قناعته ان تاريخ الحضارة الغربية، كما يفهمه هو وأبناء جيله، سريع الاقتراب من نهايته.

وقد يكون مصيباً في ذلك. ومهما يكن الامر فأن من الجدير بالذكر انه، مثل سبتزر، لم يتناول الادب الحديث بصورة متميزة. ونرى ان سبتزر على خطل شديد حتى يحاول تأويل الادب الانكليزي التقليدي، كما يتبين ذلك في قراءته لقصيدة «دن» المشهورة بعنوان «النشوة»، أو انه متلهف الى درجة ساذجة ان يقوم بايماءة توفيقية الى عالم جديد

كما في مقالته عن (الاعلان الامريكي فناً شعبياً). ويبدو اوارباخ، المطلع اتم الاطلاع على القرون الماضية، انه يعمل تحت غمامة من الريبة تجر ذيول العتمة الكئيبة بصورة بطيئة وهو يقترب من الازمنة الحديثة. لذلك من الممكن توجيه الاعجاب الى طرق هذين الكاتبين المبجلين في علمهما، ومن الممكن ايضاً الشعور ان هناك كثيراً من الامور ما زالت متروكة في مسالك مشابهة يقوم بها اولئك الذين لم يجدوا املاً في منافستهما في ذلك الميدان.

داماسو الونسو:

ان عمل داماسو الونسو ذو سمة مختلفة عن عمل سبتزر واوارباخ لأنه مقتصر على الشعر الاسباني وخصوصاً شعر (العصر الذهبي). ويكاد يكون جهلي مطبقاً بهذا الخصوص، لذا فأن ما يترتب عليّ قوله عن كتابته لا بد ان يكون جزئياً وسطحياً، ولكن كتابه (الشعر الاسباني) يحمل عنواناً ثانوياً هو «مقالة في طرق وحدود الاسلوب»؛ وان البحوث النظرية المبثوثة بين الدراسات الخاصة ذات اهمية عامة عظيمة. واعتقد انها لم تكن بدون تأثير في تفكيري الخاص، كما هو عليه؛ منذ ان اطلعت عليها بادئ ذي بدء في عام ١٩٤٩ تقريباً، ولا بد ان يعرفها القارئ بصورة أفضل. «سوف يلاحظ صلات عديدة تمت الى طرق سوسير وبالي التي كان عمل الونسو رد فعل لها، والى طرق سبتزر التي تتشابه معها نوعاً ما.

يبدأ الونسو عمله بقبول تصنيف استمده من مصطلح سوسير، ولكنه رفض معارضاته الواضحة المعالم. يدعو سوسير الظاهرة اللغوية الكاملة «الدلالة»: وتوحّد العلامة عنصرين، الدال والمدلول، اللذين يعرفهما بانهما مفهوم وصورة صوتية على التوالي، ويقول الونسو ان هوة عميقة لا يمكن تخطيها تفصله عن هذه الطريقة في النظر الى المسألة، المدلول بالنسبة الى سوسير هو المفهوم، والدال هو ناقل المفهوم او مرسله.

ويقول الونسو ان هذه فكرة «عقيمة كما انها فكرة مدقعة» بعيدة عن واقع اللغة الثلاثي الابعاد، ان الدال، في الحقيقة، لا ينقل المفهوم، بل مجموعة وظيفية دقيقة بضمنها تداعي الافكار، والحس المتزامن، والامور العاطفية، ولا يمكننا اعتبار المدلول مفهوماً مجرداً، فأننا في الحقيقة لا يمكن ان نعزله. فعندما تنادي الام ابنها، فلعلها تفعل ذلك بحنان او غضب او خوف لانه على وشك ان تدعسه شاحنة. ما هو المدلول الرئيسي في مثل هذه الحالة ـ النبرة ام الحدة، ام السرعة، أم ماذا؟ قد يكون الدال في بيت من الشعر هو التشديد، وقد يكون الدال هو صوت اللين. ان بيت الشعر الكامل بأيقاعه ونبراته ونمط أصوات اللين فيه ومضمونه الفكري هو الدال المعقد الذي يثير فينا مدلولاً معقداً. ان المدلول ليس مفهوماً في الاساس بل هو حدس ينتج تحديداً عاجلاً لبعض العناصر وربما كل العناصر في نفسنا. وسيكون أحد العناصر ذا علاقة بالمفهوم، اما الآخريات فلن تكون كذلك. وعلاوة على الابتعاد عن سوسير، سنلاحظ بجلاء كيف يفصل الونسو نفسه

عن بالي، مع تمييزه الاساسي بين السمات المنطقية والعاطفية للغة.

ولأجل اغراض اسلوبية يأتي الونسو بتمييز بين الشكل الخارجي والشكل الداخلي. فالشكل الخارجي هو صِلة الدال بالمدلول من زاوية نظر المدلول ودراسة الشكل الخارجي أسهل لأنها تبدأ من الحقائق الصوتية المدركة. ودراسة الشكل الداخلي أصعب لأنها، كما يرى الونسو، تتناول سيكولوجية لحظة الخلق، لحظة التكوين الداخلي للمدلول وتجسيدها الفوري في شكل دال. ويقول ان الاسلوبية في المستقبل، اذا كانت ثمة اسلوبية، سوف تميل الى توكيد مماثل على كلا المنظورين، الخارجي والداخلي. ومن اليسير ان نرى ان هذا الرأي يمت بصلة ما الى طريقة سبتزر في العمل من الجزء اللغوي الخارجي الى الشكل الداخلي للعمل كله.

توجد لدى الونسو ثلاث صيغ لفهم العمل الادبي تتميز بدرجة متزايدة من الدقة. الاولى الفهم لدى القارئ العام الذي لا يسعى من أجل تحليل انطباعاته او تجسيدها. انه حدس مجمل يكون نفسه اثناء عملية القراءة ثم يصل مرحلة اعادة انتاج الحدس المجمل الذي يكون سبباً في نشوء العمل ـ الى حدس المؤلف. والونسو واضح تماماً مثل سبتزر في مسألة كون الهدف من الدراسة الادبية هو استرداد الغرض الاصلي للكاتب، ولو انه قد يعبر عن نفسه بصورة أقل بلاغة الهدف الواعي. ان هذا «الفهم لدى القارئ» أمر فوري وحدسي، وكلما كان أنقى كانت العناصر الدخيلة، التي تتدخل بين القارئ والمؤلف أقل عدداً، وهذا يعني، كما أرى ذلك، ان الفهم الادبي الصرف مستقل عن المعلومات الخارجية، كالسيرة والببليوغرافيا والتاريخ وغير ذلك، وهذا «الفهم لدى القارئ» لازم، لا يحاول ان يعبر عن نفسه. وهو صلة بسيطة بين القارئ والعمل، وهدفه الاولي هو المتعة وينتهي عند المتعة. وهو، طبعاً، اساس لا غنى عنه لجميع الانواع الاخرى من الفهم الادبي.

والدرجة الثانية للفهم هي الخاصة بالناقد، اذ يوجد نمط من الناس الذين تتطور لديهم صفات القارئ بصورة استثنائية: وقابليته في التلقي أقوى وأطول من الاعتيادي. هذا المخلوق الاستثنائي هو الناقد. ومن الناحية الذهنية يجب ان تتوافق قوة ردود فعله واتساعها مع قوة ردود فعل الشعراء انفسهم واتساعها، ويجب ان تحث فيه القراءة حدساً عميقاً مثيراً واستيعاباً للعمل بجملته. ان الناقد، قبل كل شيء، اداة تلقي في غاية الارهاف والاتساع.

ولكن للناقد ايضاً نشاطاً معبراً كميل طبيعي لشخصيته. ويجب ان ينقل بسرعة وايجاز صور حدسه الذي تلقاه. وهذه هي رسالته. فهو يبث ردود فعله، التي لا تكوّن له مشكلة بحد ذاتها. وعموماً، لا يهمه ان يثبت كيف انتجت ردود الفعل هذه ولماذا. وهو قانع بنظام تصنيفي عام يمكنه من نقل حدسه الى قارئ القصيدة نفسها. ونتحدث بشكل دقيق ونقول ان هذا الحدس الجمالي يفوق الوصف. وعلى أي حال فأن الناقد يبذل جهده للتعبير عن حدسه بشكل خلاق وشعري.

يتضح من هذا ان الونسو يحدد بدقة مطالب النقد العلمية والموضوعية، ويرغب كثيراً في فسح المجال للنقد الانطباعي. اما الذي لا يريد فسح المجال له على عكس سبتزر، فهو التاريخ الادبي التقليدي. ثمة اعمال ادبية صادقة وكاذبة: الاعمال الادبية الوحيدة الصادقة هي التي لديها شيء تقوله وتخاطب به مباشرة قلق الانسـان. العمل الادبي الصادق هو عمل تاريخي ولا يمكن ان يكون هدف التاريخ، ولكن هناك مقداراً هائلاً رتيباً من المؤلفات الثانوية التي لا تخاطب قلب الانسان بشيء ولا عقله، انها تكون مقبرة كبيرة مليئة بالمحاكاة الميتة، وهذا هو هدف ما يعرف عموماً بالتاريخ الادبي. وهو ليس تاريخاً ادبياً حقاً، بل هو تاريخ الثقافة الادبية، وذلك شيء مختلف. والنقد لا يهتم بذلك. وقد اعتبر تمييز العمل الادبي الصادق من الكاذب الوظيفة الرئيسة للنقد.

ويجب ان يتم التمييز عملياً بين نقد الادب الماضي ونقد الادب المعاصر. ان نقد الادب الماضي هو عملية تعاونية متواصلة. وان الحط من قيمة الاثر الادبي وتشويـه سمعته بصورة مفاجئة لهو شيء متعذر. وان البشرية لا تتخلىٰ فجأة عن تقدير نمط ادبي استمر قروناً وتتحول الى آخر ظهر بغتة. لقد اصبح التقييم الجماعي نفسه حدساً للبشرية، ولا يمكن للقرار الفردي ان يقلب ذلك. وليست وظيفة النقد الاولى اعادة توجيـه الاحكام الادبية، وانما هي ازالة صـدأ القرون المتـوالية، وتفسـير التغيرات في اللغـة والمعنىٰ والتقاليد والتلميحات... الخ.. ولا يكفي التبصر الحدسي لدىٰ الناقد من أجل هذا الامر: فهو بحاجة ايضاً الى معرفة واسعة مكتسبة ومعقولة.

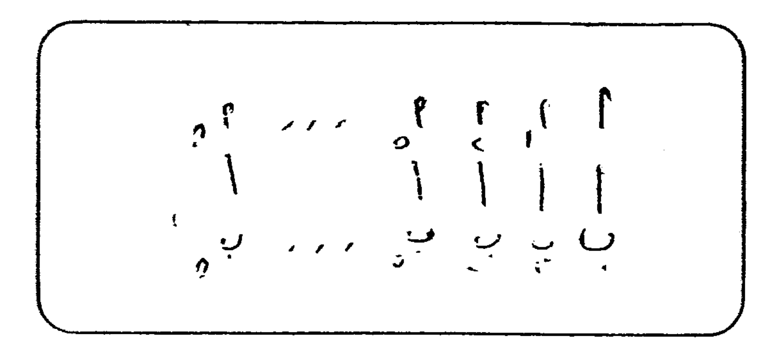
ان نقد المعاصرين مسألة مختلفة: فهو امر غير جدير بالاعتماد عليه دوماً وبشكل ضروري، وخصوصاً نقد الجيل السابق مباشرة. ولكن من سلسلة الاحكام، وكلها غير دقيقة، التي يصدرها الناس على ظروفهم المباشرة، يبدع الله حقيقة، وهو النقد الوحيد الذي لا يمكن ان يرتاب فيه احد.

ولكن ثمة مرحلة ثالثة في فهم الاعمال الادبية تتخطىٰ حدود الناقد. فاذا بدأنـا نسأل: لماذا تهزني هذه القصيدة او الابيات؟ ما هي هذه العاطفة التي تخترق كياني وأين نشأت والى اين تروح؟ فأننا عند ذلك ننتقل الى هذا النوع الثالث من الفهم. يجيب النقد على هذه الاسئلة بطريقة غامضة وعمومية جداً لأن المسألة لا تعنيه حقاً. ويكفي الناقد ان يقوم بمسح تقويمي سريع لحدسه. وستكون نتائجه حدسية وغير علمية.

ولكننا نستطيع في الاقل ان نذهب ابعد من هذا، الى مرحلتنا الثالثة وندرس امكان الفهم العلمي للحقائق الادبية. ان هـذا المنهج العلمي هـو الاسلوبية؛ وان التصنيف حسب دراسة الرموز أي النماذج الشخصية لا يحل شيئاً. انه عمل فـردي يجب ان يخضع للفحص. وان العمل النهائي للادراك يجب ان يكون دوماً امراً حدسياً. ولكن الاسلوبية تقدم الامكان في التحليل الدقيق الذي يمكن اقامة الدليل عليه.

وتقدم القصيدة نفسها الينا، من ناحية، باعتبارها تتابعاً موقتاً من الاصوات، ومن

ناحية اخرىٰ، باعتبارها محتوىٰ روحياً ـ هو المدلول. وان المدلول هو تحوير في حياتنا الروحية، من العسير التوغل فيه او تحليلها. ان الدال الكلي (آ) يتصل بالمدلول الكلي (ب) بروابط جزئية عديدة:



ان الوظيفة الاولىٰ للاسلوبية هي تحري العلاقة بين الكلين الكاملين، وذلك بتحري العلاقة بين جميع العناصر الجزئية، ويمكن التوصل الى العلاقة الكاملة بواسطة دمج جميع هذه العلاقات الجزئية. ان هذه العناصر المنفصلة عديدة جداً ـ عديدة جداً بحيث تستعصي على الدراسة. فيجب القيام بعملية انتقاء من بين ما هو موح ووثيق الصلة بالموضوع ولا تتيسر هنا أية طريقة جاهزة، فيمكن ان يكون الانتقاء حدسياً فقط، ويشبه ذلك مبدأ سبتزر في الملاحظة الحدسية الشخصية باعتباره نقطة دخول في العمل، ويظهر ذلك المعارضة نفسها للطرق الميكانيكية والمتماثلة.

نبدأ الاستقصاء او التحري الاسلوبي بالشكل الخارجي ـ اي الدال ـ لأن ذلك هو الحقيقة الواقعة المقدمة الى ادراكنا الحسي. ثم ندرس الشكل الداخلي ـ اي المدلول ـ كمركب من عناصر: متعلقة بالمفاهيم، ومؤثرة وتركيبية ومنتجة للصور. ونؤكد ان المركب نفسه يجب ان يوجد في الدال. وان الانتقال من الشكل الخارجي الى الشكل الداخلي أمر عسير، ولكنه هو الهدف المضبوط لعلم الاسلوب. ويرىٰ الونسو، مثل سبتزر، ان الفهم يمكن تحقيقه جزئياً بشروط سيكولوجية. ويقول ان المحقق الادبي يجب ان يبادل دوره بدور العالم النفسي. وعليه ان يصنف ويدرس جميع العناصر التي قد تخلق فيه رد فعل معين. ويمكن ان نضيف انه ليس من اليسير ان نرىٰ هذا الشيء يتم بدون الانتقال الى خارج المجال الاسلوبي، على ان الونسو يصر على ان هدف الاسلوبية هو إرساء صلة قوية ملموسة بين الدال والمدلول والوصول الى فهم دقيق وكامل للدلالة الكلية ـ وبقول آخر، الوجود الادبي للعمل. ان علم الاسلوب المدروس بهذه الطريقة هو علم الادب، وهو الطريق الوحيد الممكن الى الفلسفة الصحيحة للادب. هذا العلم محدود وغير ناضج في الوقت الحاضر. ان جميع انواع المزج والمرتبط بين النقد وعلم الاسلوب شيء ممكن عملياً وأن احدهما لا ينسخ الآخر. ولا يمكن للمرء ان يكون محققاً في علم الاسلوب ما لم يكن في

البدء قارئاً متحمساً وناقداً متخصصاً بعد ذلك. ويجب ان نتذكر دوماً المراحل الثلاث - معرفة القارئ التي تؤدي الى المتعة الحدسية ومعرفة الناقد التي لها غـاية تعليميـة، والمعرفة الاسلوبية التي تؤدي الى حل مشكلة من المشاكل - والمرحلتان الاولى والثانية ضروريتان للمرحلة الثالثة.

آي . ا . ريچاردز

اذا انتقلنا من عمل العلماء الاوربيين الى العمل في اللغة الإنكليـزية نجـد بعض السمات المتميزة واضحة جدا . اولها ، واهمها كما ارى ، هو احساس بالمدى العالمي في الدراسة الاوربية حتى ولو كانت تتناول ادبا قوميا خاصـا . فيرى اوارباخ الثقافة الغربية جمعاء ، من العهد القديم ، الى مشارف العصور الحديثة . موضوعا واحدا للتأمل ؛ ويقول سبتزر ان فقهاء اللغة هم في الاساس فقهاء دين يدرسون حقيقة ابدية . ويقول داماسو الونسو ان من سلسلة الاحكام الادبية انجزئية غير الدقيقة جميعا يخرج رأي مفاده ان الله ينشيء حقيقته . ويجب الا نعول كثيرا على المرجع الفقهي الديني في القولين الأخيرين . ان الشيء المذهل هو الاحساس بثقافة كاملة ذات مصدر واحد لا يقبل الجدل ، يتجاوز النمط المؤقت والراي الفردي . ويبدو لي هذا وعدا اكثر ثقافة وثقة من الدعوة الى التراث الرائجة في كتابات الثلاثينات الانكلو امريكية التي استعملت في الجدل العنيف تأييدا للاتجاهات غير التراثية . ان الدعوة وجهت الى اقامة علم يفترض فيه ان يكون حديثا جدا ، الى علم دلالة الالفاظ او الى علم نفس تجريبي جديد ، الى تنوير اشرق فجره بالامس القريب ، الى افكار مشرقة تخدم غرضا مباشرا لحل مسألة محلية ، والقاء ضوء جديد على نص خاص ، وابهار الطلبة ، من دون الاندماج في اي نظام شامل للمعرفة .

يبدو واضحا في هذه المسألة التي تخص الاتســاع والمصدر ان الافضليـة تعود لاوربا . اما في ما يتعلق بالامور الاخرى فاني اقل يقينا . ويرى سبتزر والونسو الهدف الاساس في بحثهما والمصدر الاساس لحكمهما متمثلا في نية الكاتب التي يعتبرها شيئا نهائيا ويمكن اكتشافها من حيث المبدأ . ان العمل الانكلو امريكي سواء أكان نقدا أم اسلوبية يميل ، برأي داماسو الونسو ، اي ان يكـون اكثر نـزوعا الى الشـك في هذه الامكانية ويميل الى ان يسمح باضافة الكثير من أجل تعاظم المعنى الى العمل الفني بمرور القرون . ويمكن تبرير ذلك الموقف بالقول ان اي تعاظم لاحق في المعنى يجب ان يكون مستترا في الاصل بشكل من الاشكال وسوف يقوم المنهج الانكلو امريكي بتنازلات اكثر للنسبية التأريخية وان ما يصدق على عمل فني يصدق فقط في حالة الثقافة والمجتمع التي ترى هذا العمل كذلك . وقد أكد هذا الميل المفهـوم «الامبسوني» عن الابهـام ، وتعدد المعاني بالرغم من ان المفهوم لم يتوصل اليه بطريق البحث التأريخي ، بـل بواسـطة

الفحص الاسلوبي الداخلي الدقيق للطريقة التي يعمل فيها الشعر. ان افكار تعدد المعاني وتعاظم المعنى تفسح المجال للذاتية، والخيال، والشذوذ. ولكن يمكن تبرير هذه المغامرة. ان الحرية العظيمة في التفسير يمكن في النهاية ان تقدر عمق مجموعة الاعمال الفنية وتعدد انواعها حق قدرها.

وأخيرا، فان التمييز بين النقد وعلم الإسلوب الذي قام به بصورة جلية داماسو الونسو والذي لمح اليه سبتزر هو اقل وضوحا في الكتابات الانكليزية. وقد افاد النقاد كثيرا من التحليل الاسلوبي وقلما نجد بين الكتابات في الانكليزية علم الاسلوب الادبي بأساس لغوي شكلي. ونستطيع بعد هذه التمهيدات الانتقال الى آي. أ. ريچاردز.

ان كثيرا من كتابات ريچاردز لا تعنينا هنا، وكتابه «مبادىء النقد الادبي» وكتاباته في النظرية النقدية عموما تقع خارج اهتمامنا هذا. ام كتابه «النقد العملي» الذي يمتاز بوضع الاسلوبية على اساس جديد يكاد يخلو من الاشارة الى المبادىء الادبية الموروثة. وان نتائجه لم تكن معارضة للاجماع في القرار الادبي السابق، والا لاعتبرت ادانة جديدة واذيعت بأسلوب جديد. ويسعىٰ الاسلوب «النقد العملي» في الغالب ليبين ان التفسير الادبي لم ينل العناية الجادة من قبل، وان جميع المحاولات السابقة فيه كانت مهملة تماما وهذا ليس صحيحا، ولكن الصحيح ان عمل ريچاردز هو عما هو معاصر مع اجراءات جديدة في الاسلوبية في اوربا، لذلك فهو جزء من مرحلة تجديد عامة. وقد ظهر كتاب ريچاردز «مبادىء النقد» في عام ١٩٢٤ و «النقد العملي» في عام ١٩٢٧ وكتاب بالي «مقالة في الاسلوب الفرنسي» في عام ١٩٢٠ وكتاب «اللغة والحياة» في عام ١٩٢٠. وكانت كلها تنحو الى الغايات ذاتها من بعض الوجوه رغم اختلاف الطرق. وقد زعم كلاهما ان الاوجه المنطقية والنحوية للغة قد تلقت مقدارا جيدا من الدراسة وتمنى كلاهما توجيه انتباههما الى العنصر المؤثر في التعبير اللغوي، ولكن بالي تناول ذلك من زاوية علم اللغة المتزمت، وريچاردز من زاوية علم دلالة الالفاظ وعلم النفس - كما كانت تلك المواضيع تُفهم في تلك الفترة البعيدة نسبيا عنا اليوم.

وكانا ايضا يخاطبان جمهورا مختلفا. وغالبا ما كان سوسير وبالي والكتاب الاوربيون في الاسلوبية يخاطبون اندادهم من العلماء في اللغة والادب. ولم يشعروا بالضرورة في التنازل امام الجهل وقلة الخبرة. اما ريچاردز فقام بتجربته في القراءة الموجهة في صف من الطلاب، وبدا كانه يوجه كتابه الى جمهور عام. ويقول انه كتب «النقد العملي» لاولئك المهتمين بالحالة المعاصرة للثقافة، سواء أكانوا فلاسفة ام مدرسين ام علماء نفس ام اشخاصا اعتياديين متطلعين للمعرفة». ان الانتشار الواسع لقرائه المحتملين يعني انه لا يستطيع ان يسلم بوجود اية مجموعة بينهم تمتلك اية تجربة عميقة في الاطلاع الادبي الرفيع. ويضفي ذلك على كتابته احيانا نوعا من السذاجة التي لا

يصعب ضرب الامثلة عليها . على انني لا اظن اننا يجب الا نكون متلهفين للبحث عنها ، لانها قد تكون نتائج ضرورية لمحاولة اخرى ، نافعة في حد ذاتها للغاية وغير ممثلة في الكتابات الاوربية . وتلك المحاولة هي منذ البداية ايجاد شيء يشبه عملية قراءة الشعر وتفسيره ، وماذا يجري فعلا في عقل القارىء ، وما هي العقبات امام القراءة الافضل . ويتضمن ذلك توجيه عدد من الاسئلة . الحرجة وكشف عدد من الحقائق غير السارة ، وحتى اذا لم تكن النتائج اللاحقة كلها صحية كما كان مؤملا لها ، فان لدينا كل الاسباب التي تدعونا الى الامتنان من ان المصاعب الاولية والاساسية في التفسير الادبي قد كشفت كشفا تاما .

ان طريقة كتاب «النقد العملي» اصبحت الآن مألوفة لدى كل مهتم بهذه الامور .. فقد قدم عددا من القصائد القصيرة او مقطوعات من قصائد طويلة الى اعضاء صف جامعي كبير ، دون اي اشارة لمؤلفها او تاريخ تأليفها ، وطلب اليهم ان يعلقوا عليها . وجمع ريچاردز التعليقات (التي دعاها «ملاحق» لسبب غير مفهوم) وصنفها وحللها . ومن هذه المجموعة من المعلومات توصل الى سلسلة طويلة من الاستنتاجات بخصوص عادات القراءة الفعلية وعن الطرق والموازين التي يستعملها القراء فعلا ، وعن حالة التربية الادبية نتيجة لذلك . وكما يعرف الجميع ، كانت النتائج مغلقة ، فقد ساد فيها سوء الاستيعاب ، والاحكام النزوية الغريبة ، والارتباك العاجز ، المطبق . ولكنني لن اتوسع في هذا الامر ، لكونه مسألة تخص التأريخ العام للتربية اكثر مما يخص الاسلوبية . على اننا يجب ان نلاحظ من البداية ان ظروف التجربة كانت محدودة للغاية . وان المعرفة التأريخية ، وأساس الفكر التقليدي والاحساس بالتراث الادبي المقبول قد استبعدت قدر الامكان من المقطوعات المجهولة والمقدمة بلا تاريخ . وكان ذلك الامر ضروريا لهذا البحث الخاص . ولم يكن ذلك توصية باستبعاد مثل هذه المعلومات الى الابد ، او اصرار على عدم علاقتها بالموضوع . ومن الضروري التأكيد على ذلك ، لان الانتشار الواسع لطرق «النقد العملي» باعتبارها اجراء تربويا قد ادى الى الفكرة اللامعقولة بوجود ميزة خاصة في بحث الادب ، المنفصل عن بيئته التأريخية ، وان معرفة ذلك ليست ضرورية وانه ، في حالات اكثر تطرفاً ، لا يوجد اي شيء يمكن ان يعرف حقا . ولم يكن ريچاردز ، بطبيعة الحال ، يقصد اي شيء من هذا النوع . وقد أكد كل من سبتزر والونسو في تاريخ لاحق على ان الصلة بين القارىء والعمل يجب ان تتأثر بنوع من الحركة الحدسية ، وان ذلك ليس مسألة معرفة خاصة مستوردة . وقد صمم ريچاردز في وقت اسبق من هذا بكثير من اجل استقصاء كيفية حدوث هذه الحركة الحدسية . فما هي الروابط التي تكون نفسها بين القارىء والعمل وماذا ينبغي ان تكون ؟

ان كثيرا من العقبات امام التفسير الصحيح التي كشفتها تجربة ريچاردز كانت تحت مستوى المهارة الادبية التي كان يعمل بصددها العلماء الاوربيون . ان عدم ادراك المعنى الواضح ، وسوء الحكم على المشاعر ، والانطباعات الشخصية غير المدروسة والخاطئة عن الاوزان الشعرية والاصناف الشعرية هي جزء من امراض تربوية ظهر انها واسعة الانتشار . وان ما يهم علم الاسلوب هو تحليل المعنى الادبي الذي ينشأ بوصفه نتيجة ، ويصر ريچاردز ، شأن بالي في «اللغة والحياة» والونسو في «الشعر الاسباني» ، على ان المعنى لا يمكن تقليصه الى معنى ذي علاقة بالمفاهيم . وان الجوانب المؤثرة والمعبرة في اللغة هي ايضا جزء من المعنى ، جزء اهمل اهمالا مدمرا . ولم توفر آلة لاختباره . ويهدف ريچاردز الى توفير ذلك . فهو يقسم المعنى الى اربعة اوجه ، يدعوها الادراك ، والمشاعر ، واللهجة ، والقصد ، الادراك هو المعنى المتعلق بالمفهوم ، وهو الجانب المنطقي والفكري للغة كما عند بالي «نحن نستعمل الكلمات لتوجيه انتباه سامعينا الى شأن من الشؤون ، وتقديم بعض الامور للتفكير فيها ، وانارة بعض الافكار فيهم عن هذه الامور» والانواع الثلاثة الاخرى للمعنى تمثل تصنيفا للاوجه اللغوية المؤثرة والمعبرة لدى بالي ، وهي تطوير واضح للمصطلح العام عند بالي . والشعور هو الموقف العاطفي تجاه الموضوع الذي يقدمه الادراك واللهجة توجه انتباهنا بشكل مختلف . وهي ليست الموقف تجاه الموضوع بل تجاه الشخص المخاطب ، في الحقيقة او في الخيال . والقصد هو الغرض ، الشعوري او اللاشعوري ، للكلام كله ، والتأثير الذي قصد الكاتب نقله . ولعل الادراك والشعور يحتاجان الى قليل من التعليق . واما عن اللهجة فاننا يمكن ان نقول انها واضحة القوة . ويشير ريچاردز الى ملاحظة مرهفة ان قصيدة (رثاء) للشاعر (گراي) هي نصر كبير للهجة المضبوطة بصورة متقنة . ويقدم (القصد) صعوبة في كونه يمكن ان يصنف ضمن احد الوظائف الثلاث الاخرى . فالقصد في ورقة علمية يكاد يكون مسألة ادراك تماما . والقصد في رسالة غرامية هو نقل الشعور . ولكن في حالات كثيرة ، وخصوصا الادب ، نحتاج الى اعتبار القصد عاملا موجها واضحا . وثمة فئة واضحة من المقاصد الخارجية ، مثل القصد في الخطاب السياسي الذي يقدم لغرض انتخاب حزب معين . وان اي تفسير بمثل هذا الكلام يجب ان يأخذ في الحسبان هذا القصد الموجه . ان مثل هذا القصد في المنهج الدراسي الاضافي في الادب ليس غائبا . لكننا في الادب نحتاج بشكل مميز الى دراسة القصد بطريقة اخرى : هل القطعة التي ندرسها موجهة مباشرة من المؤلف الى القارىء ، ام انها كلام درامي تفوهت به شخصية خيالية لا يتطابق معها المؤلف ؟ ونضرب مثلا لم يورده ريچاردز : هل تحكمها تقاليد مهيمنة . كحسن التصرف في المأساة الثيو الكلاسيكية ، او الثناء التقليدي على سيده في شعر الغزل القديم ؟ من الواضح ان كلا من اختيار المادة وطلبها يتأثر بشكل عميق بواسطة مقاصد مثل هذه ،

ومن الواضح ان اي تحليل اسلوبي سينحرف عن الطريق السوي اذا لم تؤخذ هـذه المقاصد بعين الاعتبار.

ان المعنى الادبي هو اندماج متميز لهذه الوظائف الاربع. ويمكّن دراستها على حدة من الناحية التجريدية، ويجب دراستها بهذه الطريقة في عملية البحث الاسلوبي. ولكن المعنى الكلي هو الدمج في وحدة تضم كل هذه العناصر الاربعة. بهذا الشيء من التحليل والتركيب وفر لنا ريچاردز اداة بسيطة وعملية للتحقيق الاسلوبي بسيطة جداً بحيث يمكن ان يستخدمها طلاب الادب في مرحلة اولية جدا، وهي اساسية جدا بحيث لا يمكن ان يهملها اشد انواع التفسير الادبي تعقيدا، ويمكن الاعتراض ان التحليل لا يمكن ان يتوغل بعيدا الى درجة كافية. ويميـل ريچاردز ميـلا شديـدا الى وضع المعنى المتعلق بالمفهوم جانبا، وربط جميع انواع المعنى الاخرى باعتبارها امرا انفعالياً. ويتضح ذلك في كتابه «مبادىء النقد الادبي» اكثر من وضوحه في كتابه «النقد العملي»، ولكنه عنصر عام في تفكيره، واذا نظر اليه بامعان اكثر فان الصفة العاطفية تبدو غير مرضية. وانه غالبا ما يدعو الى التريث من أجل تحقيق أكثر حينما يكون التحقيق مطلوبـا. وان كثيرا ممـا يصنعه ريچاردز في صنف الشعور واللهجة يمكن تحليله الى اوجه اخرى من الادراك. وقد ابدى وليم امبسون هذا الاعتراض واظن انه على اساس متين ولكن بالرغم من ذلك كله فان منهج ريچاردز واضح ومحكم ومفيد. ولا ريب انه تشكيل لما يقوم به المفسر البارع دائما، ولكن هناك كسبا هائلا في نشره على هذا الشكل المشرق النافع.

ان كثيرا من كتاب «النقد العملي» يهتم بعوائق التفسير ـ كـالتحيز العقـائدي وتسلط الافكار المعترف بصحتها، والانطباعات الجزئية والناقصة المعرفة بالشكل الادبي. ان هذه الامور ذات اهمية عظيمة واهمية تربوية لاتنكران، لكنها خارج نطاق موضوعنا الحالي. وينقل جانبا كبيراً من رسالتها في النقاش المفصل للقصائد ونقاش التعليقات. ويستحيل تلخيص ذلك. ويبقى ان نقول شيئا عن حدود منهج ريچاردز والخطوط التي تطور فيها على ايدي آخرين. يفيد ريچـاردز كثيرا من اسهـام علم النفس في التفسير الادبي. ولكن علم النفس المستخدم ليس من النوع المتطور. وأظن انه سيبدو لمعظم القراء اليوم ان الحداثة الحقيقية لطريقة ريچاردز هي الرغبة الطوعية لدراسة العمليات الداخلية للقراءة والتفسير كما هي فعلا وليس استيرادا لمعلومات نفسية ضيقة الافق. وهذا يعني تأكيدا مستمرا على ما يجري في عقل القارىء. ويبدو عند الوهلة الاولى كأنه ينقلنا من القصيدة الى نفسية القراء. ويحضر بهذا الصدد شيئان يمكن قولهما. الاول: ان هذا الاتجاه هو نتيجة ضرورية لغرض ريچاردز الخاص، الذي لم يكن، كما رأينا، تحريا اسلوبيا صرفا. والثاني: وبدون الدخول الى اية اعتبارات نظرية عن حالة العمل الفني الادبي، فان بيان رد فعل القارىء بصدد القصيدة، اذا جرى بصورة كـافية

ومنقحة ومنظمة ، يكون عمليا معادلا لوصف القصيدة . واذا فهم تأثير طريقة ريچاردز بصورة صحيحة فانها تؤدي ، ولو في البداية ، الى ذلك التسليم الى القصيدة ، حسب تعابيرها ، الذي يوصي به مفسر تقليدي مثل سبتزر .

على ان هناك اختلافا . فعند ريچاردز هذا التسليم شيء اولي فقط ، وان اجراءه موجه بصورة مقصودة الى الحكم . وان اختياره للمقطوعات الشعرية يتضمن قصائد جيدة وأخرى رديئة ، ويهتم كثيرا بوسيلة التفريق بينهما ـ وعموما لم يفكر علم الاسلوب كثيرا وفق هذه الخطوط ، بل اكتفى بقبول المبدأ الادبي التأريخي وبفحص الاعمال التي افترض علم الاسلوب امتيازها على القصائد التي من نوعها . وسبتزر مثلا من حيث المبدأ حذر للغاية من النقد المفيد والمناوىء ، ولا يحلم ابدا في تفكيك قصيدة رديئة من أجل اختبار قوته في التمييز شيئا من الراحة . وقد نتج عن هذا الاختلاف بسبب غرض اجتماعي وتعليمي ثانوي في عمل ريچاردز ـ وهو الغرض من توفير دفاع ضد طوفان القيم التافهة والفاسدة التي تحاصر الثقافة من كل جانب . ويعلم الله ان الدفاع مطلوب ولكن من الصعوبة بمكان معرفة مدى امكان الدراسات الادبية التوغل في هذا الاتجاه من دون ان تفقد كمالها الخاص ولا نستطيع ان نناقش هذه المسألة ههنا . صحيح اننا ، في هذا المقدار الهائل من الكتابة باللغة الانكليزية التي سارت مباشرة في اثر عمل ريچاردز ، نجد نتائج هذا الموقف التي لا تبعث على الاعجاب تماما . ويميل الموقف الفعلي الحصين تجاه الكتابة الرديئة ان يكون امرا مألوفا ويميل الى ان يمتد نحو الكتابة الجيدة وان يحول دون القبول الاكثر اتساعا . وان عداء مجلة «مسكروتني» (التفحص) المتأصل تجاه اغلب الادب الخلاق في زمانه يعد حالة وثيقة الصلة بالموضوع . وان استعمال مصطلح ريچاردز وتعلقاته العقائدية واستجاباته المألوفة من النوع الاجتماعي تقريبا يكون من السهولة بحيث لا يمكن الحصول على مكان في النقد الادبي السائر بتوجيه من هذه الرعاية .

من الواضح ان ذلك كان بعيدا عن مقصد ريچاردز ، ولكن الطبيعة غير التأريخية لبحثه شجعت عرضا ذلك الامر . وطلب الى المساهمين في تجربة (النقد العملي) ان يصدروا احكامهم من دواخلهم الخاصة ، دون الاستعانة بالتراث الثقافي المتمكن في افضل دراسات الاسلوب الاوربية . ويقودنا هذا الى السؤال عن مدى امكان الحكم الادبي وتفسيره المنفصلين عن التاريخ والتراث الثقافي . وقد اشار جورج واتسن الى ان كل ما توصل (النقد العملي الى اثباته هو ان القراءة غير التأريخية هي قراءة رديئة . واذا التمسنا عذرا للطبيعة الخاصة بالتحقيق ، فانني اظن اننا يجب ان نعطي وزنا لهذا واننا مدعوون ان نستهجن سوء تفسير سونيتة «جون دن» (زوايا الارض المتخيلة) ولكن يعزى كثير منها الى الجهل الذي فرضته ظروف البحث على المعلقين . وفي الحقيقة ان ذلك لن

يحدث الآن . ولعل جمهورا مماثلا سيعرف القصيدة ولكن في فترة لم يُدرسْ الشعر الديني في القرن السابع عشر الا قليلا ولم يكن ، بلا ريب ، جزءاً من ادوات الطالب الاعتيادي ، فانه لم يكن من الممكن اصدار تعليقات دقيقة . وكما يبدو ، فان لهجة النقاش في «النقد العملي» توحي بأنها ليست مسألة من قبيل هذه المعلومات التي يقدمها هامش - عن المعتقدات المتعلقة بالحكم الاخير، الخ - ولو ان الحاجة تدعو الى كثير من هذه المعلومات . ان قراءة القصيدة خارج سياقها لا تعد قراءة لها ابدا . ولا ينكر ان عمل ريچاردز في التطبيق التربوي اللاحق قد اسيء تفسيره ، وقد شجع ، من غير تعمد ، القراءة غير الحسنة الاعداد من هذا النوع ، وانها ادت حتى الى الاعتقاد (الواضح بين طلاب السنين الماضية وليس الآن) بأن الدراسة الادبية مجرد استغراق في فكر عديم الاساس ، تجيزه بضع حيل اجرائية . ولكن حتى في مثل هذه الحال ، تميل الموازنة كثيرا الى جانب الثقة . وان الشعور باليأس في البحث الاسلوبي قد اختفى . وان فكرة كيفية تناول مسائل التفسير الادبي واسعة الانتشار ويمكن رؤية ذلك في كل مكان من عمل الطلاب ، خلال النقد العام ، وحتى الدراسات في اعلى مستوى علمي . في الحقيقة ، كان لدى ريچاردز درس ليلقيه وقد تعلمه عدد كبير من الناس . اما انه لم يثبت انه علاج لجميع عللنا الثقافية ، فتلك مسألة اخرى .

وليم امبسون

ان كتاب «النقد العملي» مقدمة نقدية لدراسة الاسلوب ، كما هو واضح ، اكثر من كونه مثالا على ذلك . ان عمل وليم امبسون يوسع بحوث ريچاردز المنهجية ويقدم امثلة غزيرة على الطريقة العملية ، وضرب الامثلة يأتي اولا . وقد كتب امبسون كتابه الاول «سبعة انماط من الابهام» بتأثير مباشر من ريچاردز وكتب الكثير منه عندما كان ريچاردز مايزال يلقي دروسه عليه في كيمبردج . وهو في الاساس تطبيق لطريقة ريچاردز في مسألة ادبية خاصة . وهو ما دعوناه في الفصل السابق البحث من الوسيلة الخاصة المعبرة ، ولكنه بحث موسع جدا . وفي الوقت الذي انتهى امبسون منه اصبحت الوسيلة الخاصة سمة اساسية تقريبا في اللغة الشعرية كلها . وصار تحليل ريچاردز للمعنى يميل بصورة جلية الى فكرة رد فعل مركب للتعبير المفرد . فديبدو الادراك ، مثلا ، انه يقودنا في اتجاه معين ، والشعور في اتجاه آخر . وقد يكون في ذلك اثراء وليس ارباك . وقد طوّر امبسون هذه الفكرة كثيرا تحت عنوان «الابهام» وهو يقول : «اني اعتزم استعمال الكلمة بمعنىً موسّع ، وأي ظل لفظي ، مهما كان ضئيلا ، ويفسح المجال لردود فعل بديلة تجاه القطعة

• مجلة فصلية النقد الادبي انشاها اف. آر. ليفز في كيمبردج في الثلاثينات.

اللغوية نفسها، سوف اعتبر انه ذو علاقة بموضوعي». وكانت النتيجة ضرب امثلة غزيرة ومفصلة في احتمالات تعدد المعنى في اللغة الشعرية. وقد أثار ذلك هجوما كبيرا عندما ظهر اول مرة. ان امبسون أذكى واكثر براعة من اي ناقد من نقاده. ويبتهج بالتحليل اللفظي. ويقول في مقدمة الطبعة الثانية انه حوّل تجاهل الدماثة الى نقطة شرف! ولكن عندما هدأت الامور بعد سنوات قليلة ظهر ان مبادئه الرئيسة قد تشربتها بهدوء قواعد النقد الادبي الحديث. ان كلمات «التوتر» و «التضاد» و «المفارقة» التي قامت بمهمة رصينة في السنوات الثلاثين الاخيرة هي كلها تكييفات لـ «ابهام» امبسون.

وكانت الاعتراضات العامة الموجهة لهذا الاجراء هي ان البراعات قد سعي وراءها بصورة خاطئة من أجل ذاتها، وان التحليل ترك القطعة او القصيدة ممزقة دون اعادة تأليف وحدتها الكاملة. وكان الاعتراض الاول خاطئا والثاني مصيبا احيانا، ولكنه قد يكون متعذرا اجتنابه. ان الكتاب غارة فدائية على النقد المقدس او على ما اكتفى النقد التقليدي باعتباره مقدسا. ونعود الى جمل قليلة من مقدمته التي توضح وبصورة منصفة ماذا يحدث:

«كثيرا ما كنت حائرا في تأمل امثلتي... ايقنت ان المثال كان جميلا وانني قد استجبت اليه بصورة صحيحة. ولكنني لم اعرف قط ماذا حدث في هذه الاستجابة. لم اعرف لماذا كان المثال جميلا. وقد بدا لي انني كنت قادرا نوعا ما في بعض الحالات ان اشرح شعوري النفسي بواسطة استثارة معاني النص. ومع ذلك فان هذه المعاني عند استثارتها (في مثال اهم) كانت معقدة جدا فلم يكن من اليسير تذكرها سوية في لحة خاطفة. كان لابد من متابعتها كلا على انفراد باعتبارها ردود فعل بديلة للقطعة، وما من شك في ان بعض القراء احيانا لا يحصلون الا على جزء من القصد الكامل».

ولا يتسع المجال لاي تصوير لعمل طريقته. وعلى أي حال فان الكتاب مألوف لدى الناس. على انني اود ان اشير هنا الى انه بالرغم من كل الاختلاف في اللهجة والاسلوب فان طريقته هي في الاساس مشابهة لطريقة سبتزر والونسو ـ ادراك حدسي للعمل يتبعه محاولة تحليلية لبيان كيفية التوصل الى ذلك الحدس. وتختلف بطبيعة الحال طرق التحليل كثيرا من طرق العلماء الاوربيين، فقد افاد اوار باخ وسبتزر والونسو افادة نظامية كبيرة من تاريخ اللغة والتاريخ والثقافة العامة. ويظل امبسون اكثر تركيزا على عقل القارئ. ولكنه مثل الونسو، كان يعتقد ان الاستجابة في عقل القارئ، اذا ما كانت صحيحة وغير نزوية تماما، فانها تعيد تكوين الاستجابة في عقل المؤلف عند لحظة الخلق. «اذا لم يزعم النقاد انهم يفهمون مشاعر المؤلف وجب ان يحكموا على انفسهم بالخزي» ويجب الاعتراف ان استجابات امبسون كانت احيانا نزوية، وان علماء التاريخ استطاعوا احيانا ان يبزوه. على ان ذلك لا يبطل اجراءاته.

ومن الواضح ان كتاب «بنية الكلمات المركبة» له صلة بالكتاب السابق، وهو يحتوي على نقد مفصل لبعض وجهات نظر ريچاردز، ويقدم طريقة اخرى بدلا منها، ويضرب امثلة رائعة متطورة في هذه الاداة المستعملة. وقد ذكرنا توا النقطة التي تبناها امبسون من عمل ريچاردز، انها الميل الى تجميع كل وجوه المعنى التي ليست ادراكا تحت عنوان «العاطفة». ويجد امبسون استثناء لذلك. ان وصف اللغة الاستعارية والمجازية المعقدة في الشعر التي «تمتلك قيمة عاطفية صرفا» يكون وصفا غير دقيق لكل ما تنجزه لطريقة عملها. ويباشر بتحليل اغلب ما دعاه ريچاردز (عاطفيا) باعتباره تقييدا للمعنى او توجها ثانويا للادراك. وان ما يدعوه ريچاردز «بالتعابير الزائفة» في الشعر هي في الحقيقة طرق في قول شيء ما، وليست مجرد محاولات في التلاعب بمشاعر القارىء. ولا ينكر امبسون دور الشعور ولكنه يهيىء في الوقت نفسه كيفية دخول المشاعر في الكلمات، اذا صح ان تدخل، او كيفية دلالة الكلمات على حضورها، اذا كانت المشاعر تصاحب الكلمات فقط.

حاول اولا ان يفصل كيانات مختلفة في الاستعمالات الاعتيادية للكلمة المفردة، وخصوصا كلمات ادراك وتضمين وعاطفة، وصيغة، ثم راح يبني كيف تتفاعل هذه الكيانات المفردة مع بعضها البعض ـ وكيف يمكن للكلمة ان تحمل مبدأ او رأيا مباشرا. ويقول انها تفعل ذلك بأنواع مختلفة من التوازن التي وصفها وصورها وعلق عليها. واترك هنا محاولة القيام بتقديم موجز في هذا الصدد؛ يتعين ان يقوم المحقق بقراءة الفصل الثاني من الكتاب بنفسه، حيث يبتكر امبسون نظاما من الرموز ليقدم هذه الكيانات والصلات، وينمو من هذا النظام عديد من الفروع والكلمات المعترضة. ولا يتسرب الي الشك لحظة في انه يصف شيئا حاصلا حقا، وانه يفسر طرقا عديدة في نقل المعنى التي لم تفسر سابقا، ولكنني اجد صعوبة في تتبع الحجة التي يعرضها. واظن ان نظام الرموز هذا قد اسيء اختياره وهو غير جدير بالتذكر، وهناك سمات كثيرة جدا يترتب بحثها، وان ما يحتاج ان يقسم الى اجزاء صغيرة او يقدم في شكل جدول قد تم بشكل نقاش متواصل، بحيث يكون سهلا جدا فلا يمكن فقدان السلك الناظم لاجزاء العمل. ولعلي غبي جدا او كسول للغاية، ولكن ليس بمستطاعي الاحتفاظ بكرات عديدة في الهواء في آن واحدة وقلما يوجد اي غموض موضعي، فالكتابة واضحة دائما في تفاصيلها، ولكنني لا أستطيع ادراك الوحدة الكاملة. وأظن انني لست الوحيد في هذا الشأن. وان ذلك لا يثير السؤال عن مدى امكان ابتعاد النقاش الادبي عن الطرق الادبية دون الصد عن اولئك القراء الذين يحتمل ان يسعوا للبحث عن الاستنارة بها.

ومع ذلك فان الفصول النظرية ليست الا جزءا من الكتاب. ويحتوي الباقي على مقالات مطولة تطبق فيها الطريقة وتفحص الكلمات الدليلية في بعض الاعمال ويرى كثير من تغييراتها ومجموعاتها المؤتلفة المتنوعة في ضوء مجمل العمل الذي نحن بصدده.

والامثلة عـلى ذلك : «الظرف» في «مقالة في النقـد» و «امين» في عـطيـل ، و «ادراك» و «احساس» في سياقات مختلفة . «ادراك» في «الصاع بالصاع» . ان هذه الاستقصاءات هي الاسلوبية ، بالمعنى الدقيق للكلمة ، فهي تبدأ من التحليل اللفظي الدقيق وتنتهي بالتفسير الادبي المضبوط . وقد نتفق على ذلك او لا نتفق ولكن النقاش عموما يكون دقيقا ومتواصلا ولا نبغي في حالة من الحرج الشائع عند قراءة الاسلوبية الاوربية من ان هناك فجوة بين الملاحظة اللغوية الايجابية والاستنتاجات الادبية التأملية . ولا يستطيع المرء ان يفترض ان طريقة امبسون في الاختزال يحتمل ان تكون طريقة شائعة . ولكن لا يوجد سبب في عدم امكان توفر طريقة للآخرين في شكل اقل تركيزا ويؤدي هذا الى ميـادين واسعة غير مستكشفة . ونحن غالبا ما نسمع عن كيفية وجوب مساعدة علم الدلالة للنقد . ان هذه المقالات الفكرية المشرقة والعميقة تكاد تكون المجالات الوحيدة التي اعرفها ، والتي فعلت ذلك بكثير من التوفيق .

ولذلك فانني اعتقد ان عمل امبسون مهم للغاية ولم يحقق تأثيره الكامل لحد الآن . لقد اصبح امبسون ضحية مـواهبه الطبيعيـة الخاصـة الى حد مـا ، فقد تـدرب على الرياضيات قبل ان يتحول الى الادب ، باهتمام كبير في نوع من المسائل التي يبحث فيها المنطق الرمزي ، وكان هو نفسه شاعرا وادخل في عمله النقدي اداة لا يستطيع الطالب الادبي العادي ان يتغلب عليها بسهولة . واذا اضفنا الى ذلك قليلا من القناعات الحارة ، ونوبات من العنف ، وحسًا فكاهيا قويا ، فانه سيكون لدينا مزيـج لا يستسيغه الذوق الاكـاديمي بسهولة . ومـع ذلك فانـه أشق من ان يروق للنـاس كثيرا خـارج النطاق الاكاديمي . يخيل الي ان الدراسات الادبية لابد لها من ان تستمر في محاولة هضمـه لبعض من الوقت .

جون هولووي :

لا تظهر الاستمرارية كثيرا في الدراسات الاسلوبية الانكليزية . انما هي سلسلة من البدايات الجديدة . وثمة اتجاه جديد للغاية في كتاب جون هولووي «الحكيم الفكتوري» . وهو لا يحاكي عمل ريجاردز وامبسون ولا يدين بشيء الى الاسلوبية الاوربية . ومع ذلك فهي اسلوبية واضحة ـ تقوم على دراسة النظام اللفظي المفصل الذي ينتج المؤثرات الادبية الاوسع . وكما تناول ريجاردز الادب من جهة علم دلالة الالفاظ وعلم النفس التجريبي ، كذلك تناول هولووي الادب من جانب الفلسفة ـ فلسفة اوكسفورد في الاربعينات من هذا القرن . وقد كانت لوجهة نظر ريجاردز صلة واضحة بالفلسفة الوضعية المنطقية الاولى . فقد كانت الفلسفة الوضعية الاولى مهتمة بالتمييز بين الاقوال

ذات المعنى والاقوال التي لا معنى دقيقا لها . وقد تغير الاتجاه في ذلك الاهتمام في ايام هولووي . وقد استمر حقل الالفاظ غير الدقيقة مزدحما ، وكان يشمل اكثر الامور التي يهتم بها الناس عاطفيا . ومع ان الاقوال من هذا القبيل لم تكن خاضعة للتحقيق ، فانها استمرت في وضعها وكان ذلك بسبب معين ، وكان لها اهمية يمكن التسليم بها . وبذلك فان نوعا جديدا من التحليل اللفظي بدأ باستقصاء هذه الاهمية . كان تقريبا هو التلون من البداية حتى عهد فتكنشتاين ومن هذه الوجهة الاخيرة بدأ عمل هولووي .

ان حكماء العهد الفكتوري العظماء امثال كارلايل ونيومن وارنولد ، وبعض الروائيين ، قد ابدوا ملاحظات ذات مندرج وتعميم واسعين عن العالم وموضع الانسان فيه وكيف يجب ان يعيش ، ومع ذلك فانهم جميعا يبدون وكأنهم يشعرون انهم في حل من اقامة الدليل على صحة ادعائهم . وان حججهم عارية من المنطق والادلة التجريبية . انهم جميعا يتناولون ، الى حد ما ، مظاهر الوحي الواسعة ، ومسائل الاضرار العظيمة على الحق و «الايماءات البينة الشاملة ، والالماعات المعبرة ، والايحاءات التي تتركنا غير واثقين بفحواها التفصيلي» . انهم يمارسون وظلوا يمارسون قوة عامة . والسؤال الذي شرع هولووي بالاجابة عليه هو عن كيفية ممارسة هذه القوة ، وما هي الطرق التي توفر موضع الدليل ، والنقاش المنطقي ، والشرح عن طريق الاستعانة بالتجربة في الكتابة من هذا النوع . وهذا ، من الجلي ، امر بالغ الاهمية الادبية . وان حالة الحكيم الفكتوري شيء متميز تماما ولكنها ليست فريدة ، وان هذه الوسائل البارعة المتميزة في الاقناع عرضه لان توجد في الادب في اغلب الازمنة . ويقتصر هولووي على طور خاص من فترة تاريخية خاصة . ولكن المسائل التي يثيرها والاجوبة التي يوفرها لها تطبيقات واسعة : انها تهم وضع واجراء ذلك المقدار الهائل من الادب التأملي والاقناعي والوعظي ، لا فلسفي اسميا ولا علمي تماما ، الموجود في جميع الفترات .

من المستحيل ، مرة اخرى ، تلخيص الكتاب بصورة شاملة . فالنقاش فيه دقيق جدا ويستحيل جعله عموميا . ومنذ ان صار الحكيم او المفكر لا يعمل وفق قواعد اي مبدأ شكلي ، فان القوة الموجهة وراء كتابته تميل الى ان تكون مزاجه الخاص وتجربته الخاصة . ويتضح ذلك بصورة خاصة في حالة ماثيو ارنولد التي يقدم لها هولووي تحليلا بارعا وثاقبا . وان طريقة ارنولد المفضلة هي ان يعرض شخصيته الخاصة باعتبارها مثالا للفضائل التي يوصي بها . ويستعمل المفارقة الساخرة سلاحا ضد خصومه ، ويستعملها موجهة ضد شخصه ليظهر تقديم شخصيته من الرضا الذاتي والاعتداء بالنفس . ولو فرضت الموضوعية والكياسة واللطافة على الجمهور البريطاني ، فان نسيج كتابة ارنولد لابد ان تكشف هذه الفضائل . وان عملية الاقناع تكون اكثر شبها بالمقابلة وجها لوجه مع شخص في الحياة الواقعية من كونها نقاشا رسميا ينكر ارنولد دائما قدرته

فيه . وتتكرر طريقة اخرى من طرقه واقتباسات معززة من خصومة التي تنشأ من عمليته: استجابة خاصة ، سلبية هذه المرة ، تجاه مـواقفهم وامزجتهم . وامتـدادا لذلك ابدع شخصيات ستكون حملة مواقفه ومواقف خصومه . وهنا يتعاون ارنولد مع كارلايل الذي يعرض هذا بقوة اشد لكي يعبر عن النقاش بطريقة مسرحية . وفي مثل حالته يكون ذلك وظيفة لادراكه الغامر للحركة والنشـاط ، ولعالم مفعم بـالمنوعـات ، والتطور والحيـاة المزدهر . ان الفاظه واستعاراته ، التي يصورها هولووي بصورة كاملة ، تكشف هـذه الصفة في كل مناسبة . وقد درس نيومن بالطريقة نفسـها ـ حيث تناقش اشكال حججه واستعماله للامثلة الموحية وصوره .

ان هذه البحوث الثلاثة تقدم شيئا جديدا اذ تعطي تحليلا «كتابة فلسفية هاوية غير رسمية من وجهة نظر فيلسوف لغوي . ولم يكن هولووي كثير الاهتمام بفعالية الحجج «ولو كان مهتما لاضطر الى القول ان بعضها غامض الى حد لافت» : ان طرق تلك الحجج هي التي يهتم بها . وهو يشرح ، بالامثلة الواقعية ، وجود الطريقة التي يمكن دراستها ووصفها في المجالات الادبية التي استعصت سابقا على التحليـل . والفصول الثـلاثة الباقية من الكتاب تتناول الروائيين دزرائيلي وجورج اليوت وهاردي الذين يرى هولووي انهم حكماء ايضا ـ ضمن نطاق بحث على نحو ملائم . وان الذي يشغل اهتمامه ، كما هو معهود في نقد الرواية ، هي الملامح الواسعة ؛ اي الشخصية والحادثة والوصف ، اما البناء اللغوي فهو اقل اهتماماً به . وهناك بعض الدراسات للصور والقطع الوصفية ولكن مقدارا كبيرا من هذه البحوث يدخل في حقل النقد العام الدقيق والبارع ، اكثر منّها في حقل الاسلوبية .

ستيفن اولمن

يمكن ان نقارن تناول هولووي للرواية بعمل ستيفن اولمن - «الاسلوب في الرواية الفرنسية» و «الصورة في الرواية الفرنسية الحديثة».

كتب اولمن باللغة الانكليزية ولكن طريقته تجمع خصائص علم الاسلوب الاوربي الى حد بعيد. وان كثيرا من عمله ينصب على علم دلالة الالفاظ والفصل التمهيدي في كتابه «الاسلوب في الرواية الفرنسية» - مع كتاب لاحق هو «اللغة والاسلوب» - يعطينا خلاصة وافية عن الطرق والمعضلات الاسلوبية السائدة. انها في الحقيقة افضل مقدمة لهذا الموضوع في اللغة الانكليزية. يبدأ اولمن، عموما، من الملاحظات اللغوية ويحاول ان يبين طريقة مد الجسور فوق الفجوة بين الدراسة اللغوية والادبية وهو، على عكس سبتزر، لا يقدم نظرية شاملة عن العلاقة بين علم اللغة والتاريخ الادبي، ولكنه قام بعدد من

الدراسات المنفصلة لمسائل اسلوبية خاصة ، فان البحث عن الكلام المباشر لدى فلوبير ، مثلا ، يتناول مسألة الاسلوب الحر غير المباشر ، ويقدم تقريرا عن النقاشات المتقدمة لهذه المسألة وينقلها مرحلة ابعد . وتتناول بحوث اخرى في الكتاب نفسه محاولة الروائيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر لتقديم لون محلي في عملهم ، وتتناول بعض ابنية الجمل في عمل الاخوين كونكور الذي يمكن ان يرى باعتباره نظيرا لتكنيك الانطباعيين في الرسم . ان تلك الامور جزء من ميل عام في الرواية الفرنسية في القرن التاسع عشر ـ من اجل تقديم اسلوب اكثر تلونا وتعبيرا في الفن القصصي ـ ميل اوغل بعيدا في قرننا هذا ويقتصر اولمن كثيرا على المسائل الدقيقة المحدودة ، ولكن كتبه تقدم عروضا ببليوغرافية وافية شافية ، بخصوص مؤلفات غير معروفة عموما للقارىء الانكليزي . فنستطيع ان نتعلم منها مدى ما يمكن عمله في هذا الميدان ، وما هي الاتجاهات التي يمكن للبحوث ان تسير فيها ..

دونالد ديفي:

أود ان أشير اخيراً الى مؤلَّفين لدونالد ديفي غريدين في نوعهما، يتناولان قضايا ذات اهمية عامة وعظيمة وهما «صفاء البيان في الشعر الانكليزي» و «النشاط الواضح». يتناول الاول البيان الاسلوبي ويتناول الثاني تركيب الجمل في الشعر الانكليزي. هذان العملان فريدان لأن منطلقهما ليس لغوياً ولا نقداً اسلوبياً تقليدياً، انهما ينبثقان من اهتمامات ديفي باعتباره شاعراً. وحتى اذا تناولا القضايا التي كثيراً ما خضعت للنقاش بمفردات تقنية خاصة، فانها تفيد افادة ضئيلة من المصطلحات اللغوية. انهما يبينان في الحقيقة ما يحتاج الى بيان في نظر كثير من الناس، وانا بضمنهم -وهو ان القضايا اللغوية يمكن مناقشتها بصورة ملائمة بلغة النقد الادبي التراثي.

و «صفاء البيان» باعتباره نقطة انطلاق، طورّ خاص في تاريخ الشعر الانكليزي يث - رد فعل «قد يكون امراً ثانوياً بحد ذاته» ضد الاسلوب الرصين الواعي ذاتياً المحمل بالصور الذي كان ارثاً انكليزياً للرمزية. ونتيجة لما يمكن ان يدعى بالدعاية الصورية لباوند واليوت، فقد كاد يصبح مبدأ في الثلاثينات والاربعينات، وهو ان لغة الشعر يجب ان تكون رصينة راسخة، وان سلاح الشعر الاصلي هو الصورة. ولم يجد ديفي صعوبة في إظهار ان ذلك تاريخياً، اقل من ان يكون مؤكداً. ويبدا بتصوير فضائل نوع آخر من البيان مهمل عموماً، بيان يتميز بالدقة المضبوطة، المجرد في الغالب، اكثر مما يتميز بالرغبة في اعطاء احساس مادي مباشر. ان قصده في ذلك تفنيدي نوعاً ما وبعيد عن الاسلوبية الى ذلك الحد، ولكن اثناء تقديم حججه يعطينا تحليلاً اصيلاً وحساساً للغاية

للغة الشعرية من القرن السابع عشر حتىٰ القرن العشرين.

وقد كان ثمة فكرة معترف بصحتها ايضاً وهي ان الضرورة الاولى للشعر في الجزء الاول من هذا القرن كانت تأسيس بيان شعري حديث مناسب. وكان تأثير بحوث ديفي الشكوكية نوعاً ما هو ازالة بعض التوكيد من البيان وكان السؤال آنذاك: أين يجب ان يوضع التأكيد؟ وجاء الجواب على ذلك في كتاب ديفي الثاني «النشاط الواضح» عن بناء الجملة الشعرية. واذا بدأنا نشك بالاصالة المطلقة للبيان المشرق الزاهي، فانه من الواضح أن العامل الاساسي للقوة الشعرية هو بناء الجملة بأوسع معانيها. وان تأثير المبدأ الصوري كان يسعىٰ للتقليل من اهمية بناء الجمل، وحتىٰ الغائها تماماً في حالات متطرفة، ويجب ان يحتل الارداف الصرف للصور المذهلة مكانه المناسب. وحسب تعبير ديفي، فأنه ليس بناء الجمل بالمعنىٰ النحوي، ولا التناسق في عناصر التشويق ذات النسق المشرق والمؤثر. انه يعني البناء الكلي ذا الهيكل العظمي والعضلي للغة الشعرية باعتباره الاداة الممكنة الوحيدة في النشاط الشعري. ان كلمة «شعري» هي صفة مهمة، لأن تنوّع بناء الجمل المحتمل في الشعر أوسع مما هو في النثر. يصور ديفي ذلك بسلسلة مؤثرة من النقاشات لكل من النظرية السائدة والممارسة الماضية. ثمة، مرة اخرىٰ؛ غرض تفنيدي، ولكن حتىٰ ولو بدا ذلك أوهىٰ صلة بالموضوع مما كان سابقاً، فأن الكتاب يظل منيراً للغاية. يصور هذان الكتابان بوضوح شديد انه مهما كان الاسهام الذي يقدمه علم اللغة في الدراسات الادبية فليس هناك بديل للفهم الادبي والقابلية الادبية. وهذه نغمة لا بأس بها نختتم بها هذا الفصل.

استنتاج:

الحدود والامكانات

يبدو جلياً مما قيل آنفاً ان اسهامات علم اللغة في الدراسة الاسلوبية محدودة جداً. وهي تقتصر عملياً على علم دلالة الالفاظ وبناء الجمل. وان كثيراً من علماء اللغة الوضعيين من المدرسة التي أصبحت الآن قديمة نوعاً ما، يعتبرون علم الدلالة جزءاً من مبدئهم بشكل مبهم، ولذلك فأن علم الدلالة اصبح بعيداً عن مجمل علم اللغة الحديث. وان كثيراً من دراسة بناء الجمل الحديث بعيد عن الاهتمامات الادبية، وان الادب عند كثير من اصحاب هذه المهنة، (جو مسكي مثلاً) ليس الا ظاهرة تصاحب ظاهرة اخرى.

ولذلك سبب اساسي، فأن الالسنية البنيوية الحديثة تبدأ بدراسة اللغة باعتبارها

ظاهرة بشرية عامة. وتستنبط مجموعة من المفاهيم التي يمكن ان تصف اية لغة من اللغات. ويترتب على اي عالم لغوي يدرس اللغة الانكليزية الحديثة مثلاً ان يضع هذا النظام التفسيري كله امام ناظريه: ولكننا نجد الاسلوبية في مكان يختلف تمام الاختلاف. انها تدرس اعمالاً خاصة في لغة خاصة. وطالب الاسلوب في الرواية الفرنسية لا يساعده ابداً تذكر العادات اللغوية لهنود الهوبي. وحتى اللغة الفرنسية تهمه في حدود ضيقة وان اللغة، والناس، والنظام اللغوي المشترك، وبناءها الصرفي والصوتي واللغوي، بالنسبة اليه معطيات اي حقائق مسلم بها، وليست هدفاً للاستقصاء. والطالب يهتم باللفظ فقط، وهو سلسلة من قواعد للاتصال الفردي، والتطبيقات الفردية لمجموعة القوانين. ويصيب ضرراً بالغاً ذلك التعاون المثمر بين علم اللغة والدراسات الادبية جراء رغبة اللغويين في فرض مجموعة كاملة من الادوات، وعدد كبير من المنجزات على الادب لا صلة لها ابداً بغرضه.

نشأ علم الاسلوب، في الحقيقة، من مدرسة قديمة في علم اللغة التاريخي. وكان ذلك علماً لغوياً خاصاً بلغة معينة، او مجموعة من اللغات، ولذلك كان بمعنى واضح اقرب الى دراسة الاسلوب. وحتى في هذا الصدد كان كثير منه لا علاقة له بالموضوع. وغالباً ما نجد، مثلاً، في عمل سبترز بقايا عتيقة من فقه اللغة التي تفنده كمنطلق؛ ولكن لها علاقة حقيقية طفيفة بما يريد قوله في الاساس. وتبين مدرسة ريجاردز ان نقطة الانطلاق يمكن ان تكون مختلفة تمام الاختلاف ولكن الحقيقة تظل جلية في ان الادب بناء لغوي، وان شيئاً من ادراك طبيعة اللغة يبدو جوهرياً لطالب الادب. وهناك اهمية واضحة في كثير (او قليل) من علم اللغة يذكر الطالب الادبي بأن كل الاتصال يتم انجازه بوسائل لغوية، وان هذه الوسائل يمكن وصفها، وان التقنيات اللغوية يمكن ان تنبه الى سمات كان من الممكن، بدلاً من ذلك، ان تمر دون ان يلاحظها، وان غياب هذا الادراك في كتاب (النقد العملي) ونتائجه، لا ريب، مدمرة. ان التوكيد على حوادث لا يمكن مراقبتها في ذهن القارئ ومواقفه وعواطفه قد ادت بكثير من الدراسة الادبية الى لهو في الراي وهمي - اي التفلسف الهاوي، وعلم الاجتماع الهاوي، والدعاية لمجموعة القواعد الخلقية التي يؤيدها الناقد. وليس معنى ذلك ان مثل هذا العمل يمكن ان يكون لا قيمة له: انه يدنو من نشاط الحكيم الفكتوري وهو يتطلب تجارب طويلة وقوى عامة عظيمة، ولكنه لا يمكن ان يكون دراسة تقدمية. انه اقناع اكثر من كونه معرفة. وانه أساس تربوي ضعيف، فالمرء لا يستطيع، في الحقيقة، ان يدير مدرسة في الالهام. والاسلوبية ادعاءاتها اكثر تواضعاً. فهي تستطيع ان تكون الدراسة المنهجية (ولا اقول العلمية) للتعبير الادبي وهي تستطيع ان تزيد هذه المعرفة ضمن حدود، وهذه المعرفة يمكن تعزيزها وايصالها، ضمن حدود، للآخرين.

فما هي تلك الحدود؟ احدها الاستعداد الطبيعي، وهو القابلية على تلقي الحدس من الاعمال الادبية، وليس ثمة شيء يقال بهذا الصدد. والحد الآخر هو ان الاسلوبية، مهما اتسعت، فأنها لا يمكن ان تشمل حقل الدراسة الادبية بأكمله. وان كثيراً مما يهتم به طلاب الادب يحتوي على وحدات اكبر من ان تستطيع دراسة الاسلوب التغلب عليها ـ وهي الحبكة والشخصية وتناسق الافكار. وبدون ان تصبح «ساحة رياضية للعجز والقصور»، على حد تعبير سبتزر، فأن الدراسة الادبية يمكن ان تهاجم هذه الابنية الاوسع مباشرة وتحيط بالمنهج عن طريق اللغة والاسلوب. وتختلف الطرق، ولكن قصور الاتصال بينها ليس ضرورياً، وقد قال امبسون الذي تناول شكسبير عن طريق اللغة ان الناقد الشكسبيري الذي يعجب به كثيراً هو برادلي.

ويبدو من المحتمل ان علم اللغة الحديث صار يتطور بطرق ستقوده بعيداً عن الادب ـ ومن ثم من الجو القديم لاغلب المراجع اللغوية في هذا الكتاب. ولكن مما تجدر الاشارة اليه، الحركة في الاتجاه المعاكس. واعني الاتحاد المقدس بين علم اللغة والانثربولوجي المتعلق بعمل ليفي ستراوس. ان ليفي ستراوس عالم في الانثربولوجي ولا استطيع ان ادلي بشيء في حقل اختصاصه هذا، ولكن جوهر هذا العمل هو اكتشاف مبدأ عام في الفكر الانساني اجمع ـ في الاسطورة والدين البدائي وانماط الغرابة، وكذلك تفكير الانسان الحديث. ويقع التركيز على الفكر ويقلل من اهمية العنصر المؤثر وسيكولوجية الانفعالات التي نربط ذهنياً بينها وبين فرويد. ان جزءاً من وسيلة ليفي ستراوس البنيوية لاكتساب المعرفة، مشتق من علم اللغة السوسيري، مع إضافات من احد ابرز علماء اللغة في الجيل الثاني، جيكو بسن (وهو روسي امريكي). المبدأ المهم بشكل خاص هو «الاعتراض الثنائي»، الاختيار بين ازواج من البدائل باعتبارها المبدأ الأساسي للتفكير الانساني. (ومن الصعب في اغلب الاحيان ان تعرف فيما اذا كان تقديم تلك النظرية باعتبارها جزءاً من طبيعة الاشياء، او باعتبارها نموذجاً فقط، وسيلة مساعدة) وكما استعار الانثربولوجي من علم اللغة؛ كذلك يميل التفكير الادبي بدوره للاستعارة من كليهما. وكان هناك دائماً مدىً واسع من الافكار شبه الانثربولوجية، وتطبيق حماسي وغير مسؤول للطرق المستعارة من احد المبادىء الى مبادىء اخرى لا علاقة له بها كما هو واضح. فقد اصبحت «البنيوية» في النقد الفرنسي كلمة سحرية، ويقر رولان بارت، الناطق الرئيسي باسمها، بعلم الدلالة، المفتاح لجميع القوانين الثقافية، سواء اكانت لغوية ام لم تكن. ولكن بارت ناقد وكاتب في الاسلوب ايضاً. ويبدو كتابه «مقالات نقدية» للخارجي نقاشاً متأخراً نوعاً ما للطرق النقدية الحديثة التي استنفدت دراستها في الكتابات الانكلو امريكية مع نظرية تبادل الآراء او المعلومات عن طريق الكلام او الاشارات ـ وقد طهي الجميع في مزيج له نكهة ممتازة. ويكشف كتابه عن راسين تحت عنوان «البنيوية» عن تشكيلة من الآراء الفرويدية المألوفة. ولكنها مستخدمة بصورة غريبة مخطوءة. وقد انتقدها ريمون ليكار نقداً فعالاً ولكنه ممل غير ممتع. ويقترب بارت في كتابه «درجة

الصفر في الكتابة، من الاسلوبية بتحليل الكتابة المحايدة او (اللااسلوبية) وتوجد فيه خميرة تذكر المرء بمناظرات الاربعينات عن النقد الجديد في امريكا، وبعضها زبد تافه، ولكن فيها ايضاً جمهرة من الآراء الجديدة، التي قد تنفع اكثر في النقد الفلسفي اكثر من علم الاسلوب.

ان مثالاً على البنيوية اكثر جدية، وهو مطبق على الادب، واكثر اقتراباً من النبع، هو الدراسة المشتركة لسونيتة بودلير «القططه التي قام بها جيكوبسن وليفي ستراوس، ان مثل هذا التعاون لا يمكن ان يكون بلا اهمية. وتتضح وجهة النظر في المقدمة التمهيدية:

«قد يبدو غريباً ان عالماً الاثنولوجيا ينشر دراسة مكرسة لقصيدة فرنسية من القرن التاسع عشر. على ان تفسير ذلك بسيط: اذا كان عالم لغوي وعالم في الاثنولوجيا (الاعراق البشرية) قد وجدا من المناسب توحيد جهودهما لفهم مم تتألف سونيته لبودلير، فأن ذلك بسبب تعرضهما منفصلين لمشاكل متتامة، ويميز العالم اللغوي في الاعمال الشعرية تراكيب تحمل تناظراً صارخاً لتلك التي يكشفها تحليل الاساطير لعالم الاثنولوجيا.»

ثم يتبع ذلك تحليل شكلي دقيق للقصيدة مستوعباً شكل المقطوعة الشعرية، ونظام القافية، والبناء الصوتي وبناء المعاني. ان دقة الملاحظة وضبطها لا ريب فيهما، على عكس الحالة مع بارت. وثمة كسب واضح في الادراك الحسي للتفاصيل الذي لم يكد يلاحظه الطالب الادبي الاعتيادي، ولكن يبقى السؤال مفتوحاً في معرفة مدى عظمة الكسب في الفهم الادبي. وكل ما يظهره بوضوح من بعض الوجوه تلك القطعة التحليلية المؤثرة هو ان كثيراً من الابنية الموجودة فعلاً في عمل ادبي ليست ذات اهمية ادبية، وان بعض الاشياء ذات الاهمية الادبية لا يمكن ان تمثل في التعابير البنيوية أبداً.

ولكل دراسة غايتها الخاصة واستقلالها ضمن نطاقها، بناء على ذلك. ولا يمكن ان يوجد في الدراسة الادبية بديل عن الذكاء الادبي، ولكن لكل دراسة علاقاتها الخارجية: ويمكن ان تكون جزءاً من كل اكبر. وقد يكون لها حلقات وصل متنوعة بالفعاليات الاخرى. ومن العسير رؤية الدراسة الادبية جزءاً من كل اكبر. وربما اصبحت حلقات وصلها بالفعاليات الاخرى كثيرة جداً وغير مضبوطة بالنسبة لفائدتها الخاصة. ان الفلسفة الادبية والسوسيولوجية الادبية اللتين ذكرناهما آنفاً هما حالتان وثيقتا الصلة بالموضوع، واحد هذه الصلات التي لا غنى عنها هي صلة الادب باللغة. صلة النقد بعلم اللغة. ومن الواضح انها تحتاج الى تحر اكثر نزاهة مما كانت. ويجب ان تكون امرأ رابطاً من كلا الجانبين. انها استكشاف حدود عامة. وعلم الاسلوب هو المنطقة الحدودية بين هاتين الدراستين، ولحد الآن لم يحدد هذا العلم بدقة ولم يستقر بصورة ثابتة. ومن الخطأ الاستخفاف بالمصاعب.

الامر الاول هو ان كل فرع من فروع الدراسة في الظروف الحديثة يحتاج الى متطلبات كبيرة جداً وان المعيار الادبي المقدم الى طالب الادب الانكليزي قد اتسع كثيراً

منذ أقدم الأزمنة، اثناء مسيرته من جوسر الى وردز ورث. وحتىٰ اذا اهملنا التجديدات العابرة (ولعلنا لا نريد ان نفعل ذلك، لأنها قد تخاطب ظروفنا) فـأن الافكار النقـدية الضرورية أوسع مما كانت عليه. ولا يمكن ان يرضىٰ المرء بالتربية الادبية المقتصرة على لغة واحدة. وان تحقيق أية كفاءة حقيقية لدىٰ من كان يدعىٰ قديماً بالأديب هو عملية طويلة وقاسية، كثيرة المطالب. وقلما يمكن ربطها بعملية طويلة وكثيرة المطالب من نوع مختلف تماماً، ان علم اللغة الحديث هو علم عالي التطور والتعقيد، له فروع كثيرة وأدوات فكرية خاصة به. وأطار من المراجع التي تتداخل مع الدراسة الادبية فقط في مساحة صغيرة وسطحية. واضافة الى ذلك فأن الحالة التي يتم فيها تتبع الدراستين شيء مختلف اختلافاً جذرياً، فيهدف العالم اللغوي الى وصف الباعث على استقصائه بأشد ما يمكن من الكمال والوضوح دون ادنىٰ ابهام او دعوة الى الحدس، ويجد طالب الادب الوصف الكامل شيئاً فائضاً او سخيفاً، وغالباً مـا يفضل الشيء الموحي على الشيء الواضـح ويتسامح في مسألة التفسيرات المتنوعة. وتكمن الاهمية بالنسبة العالم اللغوي في كمال الوصف ودقته. وقد تكون المادة الحقيقية التي يعمل فيها مجرد شيء تـافه يستعمـل لأغراض تجريبية. اما بـالنسبة الى طالب الادب فـأن الاهمية تكمن في العمـل الفني موضوع البحث. وان الوصف والتفسير أمران ثانويان مساعدان لنوع من الفهم التأملي المستقل استقلالاً اساسياً عن هذه الفعاليات، لذلك أرىٰ انه لا قيمة للافتراض ان النقد الادبي وعلم اللغة يمكن ان يكونا حقلاً متحداً، ولو انهما يمكن ان يشكلا صلات موجزة من أجل اغراض خاصة. وهذه الاغراض الخاصة يحتمل ان تكون تابعة لطالب الادب. وفي قراءتي لعلم اللغة لم الاحظ قط اية مناسبة يفيد فيها عالم اللغة من المعرفة الادبية، وهناك مناسبات كثيرة يريد فيها الطالب الادبي؛ وخصوصاً طالب الاسلوب، ان يستفيد من تقنيات علم اللغة ومعرفة علم اللغة. ولكنه نادراً ما يزود بالمدىٰ الكامـل للمهارات اللغوية، ولعله سيقوم بغارات خاطفة على اي اجزاء من علم اللغة تناسب غرضه.

وليس ثمـة مبرر للافتـراض ان دراسة الاسلوب تـرغب في السير حيث تسـير المتطلبات التقنية لعلم اللغة، وبمرور الزمن يحتمل ان يتأثر التفكير الادبي عن الاسلوب بـ «علم اشارات» عام، علم دلالة أقل غرابة وابتذالاً من علم (بارت). وقد يتأثر اكثر بنظرية الاتصالات، التي يبدو ان بعض مفاهيمها يمكن تكييفها بصورة رائعة للاستعمال الادبي. فاعمال الادب يعبر عنها باللغة وهي انظمة للاشارات، انها اتصالات. والافكار المستقاة من العلوم التي تسود عـديداً من هـذه المجالات يمكن ان تشـارك جميعاً في الدراسة الادبية، ولكن الاعمال الادبية هي اعمال فنية ايضاً ذات طراز فريد في نوعه، ودراستها المناسبة لها طرقها الخاصة، وأهدافها الخاصة، ولها جمهورها الخاص الذي يختلف عن جمهور العلوم الاكثر تخصصاً.

ومهما غدت الدراسات الادبية مقصورة على فئة قليلة، فانها لا بد ان تخفق في هدفها ما لم تترشح اهدافها في النهاية الى القارىء العادي الذكي، وما لم تكن قـابلة للتعبير في شيء كلغة الحياة العادية.

المصادر الاجنبية

Select Bibliography

Short notes are given on works not discussed in the text.

ALONSO, A., 'The Stylistic Interpretation of Literary Texts', *Modern Language Notes*, LVII (1942), 489–96.

A liberal-minded manifesto for stylistics as a literary activity.

ALONSO, D., *Poesia española; ensayo de metodos y limites estilisticos*, Madrid, 1950.

AUERBACH, E., *Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard Trask, Princeton, 1953.

BAILEY, R. W. and BURTON, D. M., *English Stylistics: a Bibliography*, M.I.T., 1968.

The only full critical bibliography of English stylistics. Much needed.

BALLY, C., *Traité de stylistique française*, 3rd edn., Paris, 1951.

—— *Le langage et la vie*, 3rd edn., Geneva, 1951.

BARTHES, R., *Writing Degree Zero*, trans. Annette Lavers and Colin Smith, 1967 (*Le Degré Zéro de l'ecriture*, Paris, 1953).

—— *Essais Critiques*, Paris, 1964.

—— *Sur Racine*, Paris, 1963.

BLOOMFIELD, L., *Language*, New York, 1953.

A standard comprehensive handbook of linguistics, now partly superseded by Hockett.

BOOTH, W. C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago and London, 1961.

A pioneering study of the expressive resources of the novel, especially of the role of the narrator.

SELECT BIBLIOGRAPHY

CRESSOT, M., *Le style et les techniques: précis d'analyse stylistique*, Paris, 1947.

DAVIE, D., *Purity of Diction in English Verse*, London: Chatto & Windus, 1952; rev. edn., 1967.

—— *Articulate Energy*, London: Routledge & Kegan Paul, 1955.

DOUBROVSKY, S., *Pourquoi la nouvelle critique?*, Paris, 1967.

A defence of Barthes and the French 'new criticism' generally.

EMPSON, W., *Seven Types of Ambiguity*, London: Chatto & Windus, 1930; rev. edn., 1947.

—— *The Structure of Complex Words*, London: Chatto & Windus, 1951.

ENKVIST, N. E., SPENCER, J., and GREGORY, M. J., *Linguistics and Style*, Oxford, 1964.

Useful opening essay on defining style.

FOWLER, R. (ed.), *Essays on Style and Language*, London: Routledge & Kegan Paul, 1966.

A collection of essays attempting to explore 'an area where linguistics and literary criticism overlap'. Not notably successful from the literary point of view.

GOURMONT, R. DE, *Le problème du style*, Paris, 1902.

An early classic in this field. The principal essay in the collection is a polemic against mechanical and external ideas of style.

HAMILTON, G. R., *The Tell-tale Article: a Critical Approach to Modern Poetry*, London: Heinemann, 1949.

HATZFELD, H., 'Stylistic Criticism as Art-minded Philology', Yale French Studies, II (1949), 1–9.

—— *A Critical Bibliography of the New Stylistics, applied to the Romance Languages, 1900–52*; Chapel Hill, N.C., 1953.

A comprehensive bibliography, with very full discussion, of stylistic work on the Romance languages. This is not only an indispensable tool, but amounts to a critical work in its own right.

HOCKETT, C. F., *A Course in Modern Linguistics*, New York, 1958.

The best and most up-to-date general handbook.

SELECT BIBLIOGRAPHY

HOLLOWAY, J., *The Victorian Sage: Studies in Argument*, 1953.

JAKOBSON, R., and LEVI-STRAUSS, C., '"Les Chats" de Charles Baudelaire', *L'homme: revue française d'anthropologie*, II, 1 (1962).

LODGE, D., *Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*, 1966.

Particularly useful introduction on the novel as a linguistic structure.

MILES, J., *Eras and Modes in English Poetry*, Berkeley, 1964.

MURRY, J. M., *The Problem of Style*, 1922.

A general discussion, rather loose and unsystematic by later standards, but containing some valuable observations.

NOWOTTNY, W., *The Language Poets Use*, 1962.

A sensitive and original account of poetic language, using linguistic insights in the interests of literary understanding.

PICARD, R., *Nouvelle critique où nouvelle imposture*, Paris, 1965.

An attack on Barthes and the French 'new criticism' in general.

RICHARDS, I. A., *Principles of Literary Criticism*, 1924.

—— *Practical Criticism*, 1929.

—— *Interpretation in Teaching*, 1938.

SAUSSURE, F. DE, *Cours de linguistique générale*, 5th edn., Paris, 1955.

SAYCE, R. A., *Style in French Prose: a Method of Analysis*, 1953.

A systematic procedure for the analysis of prose—too systematic, probably, for most literary purposes.

SCHERER, J., *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris, 1947.

SEBEOK, T. A., (ed.), *Style in Language*, New York and London, 1960.

Report of a joint conference of linguists and literary critics: a few articles of merit, but on the whole profoundly depressing, and contains more nauseous jargon than any similar work known to me.

SPITZER, L., *Linguistics and Literary History*, Princeton, 1948.

—— *Essays on English and American Literature*, Princeton, 1962.

—— *Stilstudien*, Marburg, 1928.

Style in Prose Fiction: English Institute Essays 1958, New York, 1959.

A collection of essays: valuable introductory essay by R. N. Ohmann on the concept of style.

THIBAUDET, A., *Gustave Flaubert, 1821–80; sa vie, ses romans, son style*, Paris, 1922.

Admirable chapter on Flaubert's style.

ULLMANN, S., *Style in the French Novel*, 1957; 2nd edn., 1964.

Useful introduction on stylistics in general, a sound working bibliography, and further very extensive bibliographical indications in the notes.

—— *The Image in the Modern French Novel*, London: Cambridge University Press, 1960.

VOSSLER, K., *Medieval Culture: an Introduction to Dante and His Times (Die göttliche Komödie)*, trans. W. C. Lawton, London: Constable, 1929.

—— *The Spirit of Language in Civilization*, trans. O. Oeser, London: Kegan Paul, 1932.

WIMSATT, W. K., *The Prose Style of Samuel Johnson*, New Haven, 1941.

YULE, G. U., *The Statistical Interpretation of Literary Vocabulary*, London: Cambridge University Press, 1944.

٣ ـ الحوار الفلسفي
بين حضارات الشرق القديمة
وحضارة اليونان

تأليف: علي حسين الجابري

٤ ـ علم اللغة العام

تأليف: فرديتان دي سوسور
ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز

آفاق

سلسلة كتب شهرية تصدر عن دار «آفاق عربية» للصحافة والنشر
رئيس مجلس الادارة ورئيس التحرير: الدكتور محسن جاسم الموسوي
العراق. بغداد. اعظمية. ص. ب ٤٠٣٢/ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

■ تعنى هذه السلسلة بتقديم ماهو جاد ورصين في ميادين الفكر والمعرفة سواء الموضوع منه ام المترجم في مختلف المعارف الانسانية. وتفضل العناية بـ :

- النظريات الفلسفية والتيارات الفكرية الجديدة.
- العلوم التطبيقية والانسانيات وعلوم المستقبل
- آفاق العلم والتكنلوجيا والطب.
- التنمية والاقتصاد والفكر السياسي.
- التاريخ العراقي والعربي، والتراث والموروث الشعبي والآثار.

■ وتهدف «آفاق» الى اقامة جسور بين الحضارة العربية والفكر الانساني وصولا الى فكر نير يسهم في اغناء الذهنية العربية.

■ وتعتمد «آفاق» في هذا المشروع الثقافي تكليف عدد من المفكرين والمترجمين العرب والاجانب، وتتلقى باعتزاز كل مايدعم هذا المشروع من كتب، ودراسات وتشعر اصحابها بوصولها وامكانية نشرها او الاعتذار عنها في أقرب وقت، بعد احالة هذه الكتب الدراسات على هيئة متخصصة.

■ تصدر السلسلة في منتصف كل شهر، وبصفحات تقع بين ١٦٠ ـ ١٩٢ صفحة كبيرة.

■ تدفع «دار آفاق عربية» مكافأة نقدية مجزية للمؤلفين والمترجمين الذين تتم الموافقة على طبع ونشر كتبهم حال صدورها.

■ كل مسودة ترسل وتصدر عن «آفاق» خاصة بها ولم يسبق طبعها أو نشرها من قبل.

■ يرفق النص المترجم مع النص الاصلي.

مجلة آفاق عربية (الاشتراك السنوي)

---

(٧) دينار عراقي داخل القطر
(٥٢) دولار في الأقطار العربية
(٦٨) دولار في الاقطار الأخرى.

الدوريات (الاشتراك السنوي)

---

(٢) دينار عراقي داخل القطر
(١٠) دولار في خارج القطر
افاق الشهري

---

(١٠) دينار عراقي داخل القطر
(٣٦) دولار خارج القطر

رقم الايداع ١١٨ في المكتبة الوطنية ببغداد لسنة ١٩٨٥